

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

DIPLOMOVÁ PRÁCE

2011

Lucie Paukerová

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a literární vědy

Diplomová práce

Lucie Paukerová

LÁSKA A VÍRA

EROTICKÁ MOTIVIKA V DÍLE JAROSLAVA DURYCHA

LOVE AND FAITH

EROTIC MOTIVES IN JAROSLAV DURYCH'S WRITING

Praha 2011

vedoucí práce: PhDr. Václav Vaněk, CSc.

Děkuji dr. Vaňkovi za odborné vedení a inspiraci.

A z celého srdce děkuji svým blízkým za všestrannou podporu.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů a citované literatury.

V Praze dne

podpis

Anotace

Práce sleduje vztah náboženství a sexuality na vybraném díle katolického autora Jaroslava Durycha (1886-1962). Zabývá se jednak jeho tvorbou esejistickou, jež obsahuje autorův teoreticky zformulovaný koncept umění, jednak jeho díly básnickými a prozaickými, v nichž zkoumá erotickou motiviku a obraz ženy-panny. Cílem práce je ukázat, jak se Durych jako bytostný katolík vyrovnává s tématem sexuality, do jakých kontextů staví smyslnou dívčí krásu a jaké významy erós v jeho díle vytváří. Mimo jiné se práce také zabývá specifickými aspekty a motivy Durychovy erotiky a značnou pozornost věnuje zkoumání dívčích hrdinek, jejichž vzájemná podobnost a zaměnitelnost, ustálený způsob zobrazování a idealizovaný obraz vytváří typickou dívčí postavu Durychových děl – v práci pojmenovanou „nahá dívka“, jež je výsledkem propojení erósu, náboženské etiky a motivu chudoby.

Klíčová slova

Jaroslav Durych

erotická motivika

náboženství

dívčí hrdinka

estetika chudoby

Annotation

The present thesis focuses on the relation between religion and sexuality on chosen works of the catholic author Jaroslav Durych (1886-1962). It deals with his essayistic work, which contains the author's concept of art, as well as with his poetry and prose, in which he examines erotic motives and the image of a woman-virgin. The aim of this thesis is to show, how Durych, as a substantive catholic, deals with the topic of sexuality, in which contexts he puts the sensual beauty of a girl and what meaning creates Eros in his writing. Inter alia, the thesis also deals with specific aspects and motives of Durych's erotica and pays a big attention to the analysis of the girl heroines whose mutual similarity and interchangeability, their fixed way of imaging and the idealized image create a standardized woman heroine of Durych's works – called in the thesis "the nude girl", who is the intersection of Eros, the religious ethics and the motive of poverty.

Key words

Jaroslav Durych

erotic motives

religion

the girl heroine

the aesthetics of poverty

OBSAH

1. ÚVOD	8
1.1. Východiska, přístup, metoda.....	8
1.2. Náboženství a sexualita	11
1.3. Erós a Jaroslav Durych.....	13
2. Eseje	15
2.1. Princip dívčí krásy – transcendentální smyslnost	16
2.2. Durychova koncepce umění	19
3. Poezie	22
3.1. Durych a poezie.....	22
3.2. Dívčí krása veršem (s)vázaná aneb Erotická motivika v Durychově poezii	24
3.2.1. <i>Eva</i> – Durychova interpretace biblického mýtu	25
3.2.2. <i>Panenky</i>	29
4. Próza	35
4.1. „Dívčí cyklus“	35
4.2. <i>Sedmikráska</i> – filozofická pohádka	35
4.2.1. Obraz dívky v <i>Sedmikrásce</i>	38
4.2.2. „Zčištěná“ erotičnost <i>Sedmikrásky</i>	45
4.3. Dvě knihy povídek - <i>Tři troničky</i> a <i>Tři dukáty</i>	49
4.3.1. Erós a éthos ve Třech dukátech	50
4.3.2. Erós a thanatos v Písni milostné	56
4.4. Píseň o růži	63
4.4.1. „Nahé“ šaty	64
5. ZÁVĚR.....	68
6. LITERATURA.....	72

1. ÚVOD

1. 1. Východiska, přístup, metoda

Tématem naší diplomové práce je vztah náboženství a sexuality v díle Jaroslava Durycha – prvního českého katolického autora, který o sexualitě a erotice otevřeně psal.¹

Zajímá nás, jakým způsobem se Durych ve svém díle s otázkou sexuality vyrovnává.

Chceme na jeho tvorbě ukázat spojení dvou na první pohled si odlehlých oblastí, sexuality a náboženství, a estetickou hodnotu díla, která z napětí mezi těmito dvěma silami zásadně ovlivňujícími lidský život, čerpá a vyrůstá.

Téma sexuality, respektive erotiky budeme zkoumat jednak v Durychově díle esejistickém, jednak v jeho tvorbě umělecké, spadajícíci svým vznikem do dvacátých a počátku třicátých let minulého století.

Důvodem pro takové časové vymezení je nám právě obsah Durychovy esejistiky a publicistiky z dvacátých let, v níž se Durych tématem smyslné dívčí krásy intenzivně a soustavně zabýval. Ve stejné době vznikla také řada děl, jež zpracovává totéž téma umělecky – ustřední postavou, respektive postavami všech těchto knih je dívčí hrdinka.

Chceme sledovat vztah teoretické linie Durychovy tvorby k jeho dílu uměleckému, zajímá nás, zda esejistické texty nabízejí nějaká interpretační východiska pro Durychovu tvorbu, zda ji komentují, či naopak jestli obsahují teoreticky zformulovaný umělecký program, jenž nachází v Durychových knihách umělecké ztvárnění.

¹ Putna, M. C.: *Jaroslav Durych*. Torst, Praha 2003, str. 55.

Vyjdeme ze zkoumání teoretických textů, v nichž budeme sledovat, v jakých souvislostech je téma sexuality a dívčí krásy pojednáno. Navážeme analýzou děl uměleckých. Poezii a próze se chceme věnovat ve zvláštních kapitolách a zabývat se otázkou, jaký vliv má na uchopení tématu žánr.

V podkapitolách budeme rozebírat vybraná díla jednotlivě, u každého se budeme věnovat erotické motivice spojené s charakteristikou a obrazem dívčí hrdinky a také tematickým oblastem, které erotická motivika prostupuje. Zároveň bychom chtěli ukazovat na provázanost motivů a témat, jež překračují hranice jednotlivých knih, a srovnat erotičnost individuálních textů navzájem.

Výše jsme popsali, jakou metodou budeme při zkoumání tématu sexuality v konfrontaci s vyšším, duchovním řádem postupovat. Jsme si vědomi, že volíme pouze jeden, omezený přístup a že naše závěry budou touto volbou také omezené.

Na závěr úvodu proto nastiňme alespoň stručně některé jiné možnosti uchopení tohoto tématu a další cesty literárněvědného uvažování, které by byly komplexnímu zpracování erotické motiviky v díle Jaroslava Durycha ku prospěchu:

Zajímavou cestu by představovala genderová analýza Durychových dívčích hrdinek. Taková reflexe by mohla přispět k diskusi o stereotypizaci pohledu na ženu v katolickém literárním i společenském diskursu.

Další možný směr úvah spatřujeme v komparaci dívčích postav Jaroslava Durycha s hrdinkami děl jiných tzv. katolických autorů, především máme na mysli díla Jakuba Demla, Jana Čepa a Jana Zahradníčka. Takové srovnávací zkoumání by si však zasloužilo prostor jistě větší, než je rozsah diplomové práce.

Neméně zajímavé by bylo sledovat Durychovu erotickou motiviku ve světle tvorby soudobých autorů avantgardních směrů, kteří uplatňovali erotické motivy a uchopovali téma sexuality v uměleckých dílech zcela rozdílně - již proto, že Durych se proti avantgardní tvorbě ve svých především publicistických textech mnohokrát vymezoval.

1. 2. Náboženství a sexualita

Jakkoli se může zpočátku spojení náboženství a fenoménu sexuality jevit jako nedůvěryhodné, jedná se o vztah živý a velmi napínavý. Veškeré religiózní systémy se s existencí a mocí lidské sexuality musely a musejí vyrovnávat. Děje se tak různými způsoby a cestami – řada náboženských rituálů ze sexuality přímo vychází a tematizuje ji, jiná náboženství se naopak snaží sexuální energii ovládnout a poté „ošetřit“, „zkrotit“, nebo dokonce (především v minulosti) zcela popřít.

V této práci se budeme zabývat výhradně sublimací sexuální energie v energii kreativní, jejím uměleckým ztvárněním a projevováním se, tedy literárním obrazem sexuality. Fenomén sexuality budeme v takovém kontextu pojmenovávat fundamentálním termínem erós, vzešlý z řecké, antické kultury.

Erós a náboženství spolu souvisejí už svou silou a vlivem, který na lidstvo od jeho počátku mají. Pojí je i přesah, transcendence, překročení sama sebe, jež je s obojím svázána. A ačkoli se tyto dvě zásadní síly v lidském životě často stavějí proti sobě nebo na opačné konce pomyslného „duchohmotného“ žebříčku, vždy se znovu dotýkají a protínají, ať už je tímto dotekem srážka nebo přirozené prolnutí.

„Ve starověkém písemnictví nacházíme vrcholné body jejich prolnutí ve dvou textech: V Platónově Symposiu, pokud jde o kulturu „pohanské“ antiky, a v Písni písní, pokud jde o kulturu židovskou a posléze

křesťanskou. Oba texty, každý ve zcela jiném žánru sdělují totéž: Že milostný vztah dvou vzájemně se doplňujících bytostí nese v sobě cosi božského, dotýká se věčnosti, je jejím obrazem, symbolem, zpřítomněním, re-prezentací.“²

Vztah sexuality a náboženství nebyl nikdy a není ani dnes v žádných náboženských společenstvích bez problému. Například proměny v rozumnění *Písní písní* v různých obdobích evropských kulturních dějin dobře ukazují na opačnou tendenci, než je souvztažnost milostného citu a božského principu – na tendenci dokázat neslučitelnost náboženství a erótu:

„Snaha o eliminaci „toho druhého“, „toho nepatřičného elementu byla oboustranná. V pozdní antice a ve středověku prohlašují unisono Židé i křesťané, že erotika *Písně písní* není tělesnou erotikou, nýbrž podobenstvím o lásce ryze duchovní. Novověk kontroval, především na přelomu 18. a 19. století skrze autoritativní ústa J. G. Herdera aj. W. Goetha, tezí, že v *Písní písní* nejde o nic jiného než o „obyčejnou“ lásku tělesnou.“³

Interpretační souboj o *Píseň písní* a *Píseň písní* sama svým prolínáním erotických a náboženských motivů dokládají, že „náboženství a pohlaví jsou dvě nejmocnější síly života. Kdo je považuje za zásadní protivníky, učí věčnému rozdělení duše“.⁴

Byla to právě *Píseň písní*, jež se stala inspirací pro celou křesťanskou kulturu a umožnila pronikání erotické tematiky do křesťanské literatury. Současná doba se už jednostranného chápání Šalamounovy *Velepísně* vystříhala a rozumí jí právě jako prolnutí obou aspektů. A nejedná se pouze o toleranci erotické motiviky v duchovním

² Órigenes: *O Písní písní* / výbor, studie, komentář Martin C. Putna. Herman a synové, Praha 2000, s. 7.

³ Tamtéž, str. 8.

⁴ Grün, Anselm; Riedl, Gerhard: *Mystika a erós*. Křesťanská akademie, Praha 1996, str. 5.

textu, ale dokonce o „zduchovnění“ erotiky, její sakralizaci, její očištěnost od jiného.⁵

1. 3. Erós a Jaroslav Durych

Jaroslav Durych byl mezi českými katolickými autory první, který otevřeně psal o sexualitě jako o přirozené součásti lidského života a také jako o síle, jež hluboce souvisí s tvorbou a uměním a samozřejmě také s náboženstvím.

M. C. Putna ve své monografii o Durychovi považuje za logické, že takový průlom vykonal právě Durych, protože všichni katoličtí spisovatelé Durychovi předcházející byli buď kněží, nebo staří mládenci. Zjednodušující nadsázka takové úvahy může být omluvena řadou autobiografických zpovědí samotného Durycha, obsažených v jeho vlastních komentářích ke svému dílu (*Jak vykvetla Sedmikráska*) nebo zaznamenaných v knižně vydaných vzpomínkách Durychových dětí (především syn Václav – *Vzpomínky na mého otce*). Durych se i podle nich skutečně „hrdě hlásí k tomu, že má rád ženy, že tato vášeň je pro jeho život konstitutivní a že na ní není nic hříšného ani nízkého“.⁶

Erotickou motivikou je prodchnuto ve větší či menší míře téměř celé jeho dílo, jež obsahuje prózu, poezii, eseje, dramata, náboženské a odborné studie, publicistické texty, cestopisy, autobiografické texty a překlady a edice jiných autorů.⁷

⁵ Hans Urs von Balthasar upozornil na „extralapsální“, „jako-by-pádu-člověka-nebylo“, charakter erotiky Velepísň.“ (Órigenes: *O Písni písni* / výbor, studie, komentář M. C. Putna. Herman a synové, Praha 2000, s. 9.)

⁶ Putna, M. C.: Jaroslav Durych. Torst, Praha 2003, str. 36.

⁷ Soupis Durychových prací (publikovaných do roku 1999) a soupis ekundární literatury k jeho dílu zpracovala a sestavila Věra Vladyková. In *Jaroslav Durych – život, ohlasy, soupis díla a literatury o něm*. Atlantis, Brno 2000, str. 351-719.

My se v naší práci budeme zabývat z Durychova široce založeného díla pouze zlomkem, jehož výběr jsme vymezili v úvodu. Z esejistické tvorby pro nás bude nejpodstatnější soubor esejů *Gotická růže* (1923), obsahující mimo jiné zásadní stati *Tajemství dívčí krásy* a *Kánon sexuality*. Z básnického díla jsme ke zkoumání vybrali lyrickoepickou poému *Eva* (1929) a sbírku básní *Panenky* (1923). Z děl prozaických se zaměříme na prózy s náměty z autorovy současnosti, v jejichž centru stojí dívčí hrdinka, kromě nejslavnější rozsáhlé novely *Sedikráska* (1927) budeme věnovat pozornost povídkovým cyklům *Tři dukáty* (1919) a *Tři troničky* (1923) a románu až z poloviny třicátých let *Píseň o růži* (1934).

Všechna vybraná díla jsou charakteristická na soudobé poměry v české katolické literatuře otevřenou erotičností, která u Durycha prýští nejen z jeho naturelu, ale i z inspirace lidovou písní a barokní mystickou poezií.

2. Eseje

V této kapitole se budeme zabývat tím, jak jsou témata, která nás v této práci zajímají, traktována v Durychových esejích o umění. Umožní nám to zkoumat, v jakém vztahu jsou tyto eseje, tedy teoretická linie Durychovy tvorby, k jeho dílu básnickému (v širším slova smyslu). Jaké interpretační klíče nebo poetická východiska nabízejí? Jak jsou důležité pro chápání Durychova díla?

Významnou součást Durychova rozsáhlého díla představují texty esejistické a publicistické. Eseje věnované umělecké tvorbě vznikaly převážně ve dvacátých letech dvacátého století. Z tohoto období pocházejí knihy esejů *Gotická růže* (1923), *Ejhle člověk!* (1928) a *Cesta umění* (1929). Publicistickými texty na tatáž témata přispíval Durych do řady periodik, především do dvou časopisů, které sám založil, do *Rozmachu* (1923–1927) a *Akordu* (1928–1933), dále do *Rozprav Aventina*, *Cesty*, ale také do *Lidových novin*.

Součástí meditací o umění je u Durycha téma ženské (dívčí) krásy, sexuality a erotiky. Je tomu tak proto, že dívčí půvab považuje za nejskvělejší viditelnou krásu vůbec a fascinace smyslnou ženskou krásou je mu kreativní silou, podmínkou umělecké tvorby a zároveň jejím cílem: „Mocnost umění buď z dívčí krásy vychází, nebo jí prochází a aktivuje se v ní. K evokaci krásy jest obcování s dívčí krásou nezbytně třeba, ať to již byl třebas jen jediný dotek pohledu v útlém dětství, ať to byl třebas i jen sen v lůně mateřském.“⁸

Durychovy umělecké názory jsou formovány především jejich ukotvením v křesťanském pojetí skutečnosti – počátek všeho je v Bohu a veškerý smysl světa obsahuje náboženství. Ústředním tématem a interpretačním východiskem je pro jeho tvorbu motiv vyhnání z ráje a lidský úděl vydědenců po něm. V umění pak Durych spatřuje výraz touhy po ztraceném ráji – po místě neporušené jednoty člověka a Boha, člověka

⁸ Durych, Jaroslav: *Gotická růže*. Aventinum, Praha 1923, str. 22.

a přírody, člověka a člověka a duše a těla. Umělecká tvorba je mu hledáním tohoto ráje a snahou obnovit ztracenou jednotu, a tedy spojení s Bohem.

Dívčí krása v sobě skrývá rajske mystérium, je stopou ráje, jeho památkou. V dívčí kráse, v neposkvřené smyslnosti dívčího těla, je podle Durycha uchována paměť ráje a setkáním s ní, resp. její evokací je možné se na ráj rozvzpomenout a znovu do něj nahlédnout.

Ústřední pojem, který Durych ve svých esejích o umělecké tvorbě zachycuje a ohledává, je tedy sám pojem krásy – krásy nadpozemské a absolutní, krásy pevně spojené s dobrem, zároveň ale krásy velmi konkrétně smyslové. Krásy napjaté mezi vertikálu absolutna a horizontálu smyslovosti, a tedy pomíjivosti. Krásy, která pochází od Boha, ale jejímiž nositelkami, zjevovatelkami na zemi jsou podle Durycha krásné dívky, v jeho básnickém a prozaickém díle dívčí hrdinky.

2. 1. Princip dívčí krásy – transcendentální smyslnost

Teoreticky se tématu dívčí krásy Durych věnuje především v esejistické knize *Gotická růže* z roku 1923, a to hlavně ve stati Tajemství dívčí krásy, jež je esteticko-teologickým pojednáním o dívčí kráse jako absolutní estetické a morální hodnotě; a dále v Mostech, kde zformuloval své představy o novém umění čerpajícím z „estetiky chudoby“ (Putna), jejíž součástí dívčí krása je.

Stejná témata Durych uplatnil i v drobnějších textech publicistických. V poněkud komplikované stati Kánon sexuality (*Cesta*, 1922) mimo jiného píše o erotice a zobrazování sexuality v umění a ostře se při tom vymezuje vůči erotické poetice dekadence a avantgardy. Ke stejnému tématu se vyjadřuje ve vlastenecky zapálené České erotice (*Lidové noviny*, 1925), kde označil jako zdroj české erotiky lidovou

národní píseň: „Srovnáme-li si české národní a znárodnělé písně a jejich melodie s produkty jiných národů, vidíme snadno, jak jest lidová diskretnost imunní proti všem kazům. Národní píseň má velmi daleko k bigotnosti a právě tak daleko k nevkus.“⁹

Podobně nazvaným textem O českou erotiku (*Rozpravy Aventina*, 1927) reagoval Durych na káravou kritiku své novely *Sedmikráska*, jež vzbudila nevoli katolického čtenářstva právě svou přiznanou erotičností.

Jmenovali jsme několik textů, z nichž čerpáme Durychovy názory na téma ženské krásy a erotiky v náboženském kontextu. Je třeba ale podotknout, že toto téma není v Durychových textech nijak izolováno a prostupuje celou jeho tvorbu – jako součást pevně hierarchizovaného hodnotového systému, vyššího řádu. Takový řád, jenž vychází z náboženského rámce, je určující jak pro teoretickou linii Durychova díla, tak pro jeho uměleckou tvorbu básnickou a prozaickou.

Pokusme se nyní shrnout Durychovy umělecké a náboženské názory, které vyplývají z výše uvedených statí a které se týkají námi zkoumaného tématu:

Jaroslav Durych vnímá svět a lidskou existenci jako čin, jako tvůrčí akt, což vychází z náboženského výkladu skutečnosti. Největším uměleckým dílem, nejvyšším uměním v rámci celého aktu stvoření je podle něj stvoření ženy, respektive ženského těla, které mu splývá se stvořením krásy samé. Upřesněme, že dívčí krása není pro Durycha jen půvab těla, ale tento půvab je jejím zjevením, jejím projevem, tak jako je podle něho krása projevem ženství.¹⁰

V eseji Tajemství dívčí krásy Durych píše:

„Stvořením ženy byla dokonána krása ráje, byla stvořena sama krása se všemi svými neměnitelnými, posvátnými vlastnostmi, a to

⁹ In. Lidové noviny 33, 1925, č. 219, 3. května, str. 1.

¹⁰ viz Kánon sexuality, In. Durych, Jaroslav: *Gotická růže*. Aventinum, Praha 1923.

v nejdokonalejší, božské formě. Stvoření její bylo nejslavnějším obřadem z celého díla viditelného stvoření. Obřad tento obsahoval nejen všechny mystické prvky Umění, ale byl jeho vrcholem na počátku věku. Všechno viditelné umění Boží bylo jí dáno; veškeré umění lidské jest její památkou.“¹¹

V Durychově interpretaci stojí žena mezi Bohem a mužem, byla stvořena jako předěl (a také spojení) na cestě člověka k Bohu. Ženská krása je závojem na kráse Absolutna, závojem, který skrývá a zároveň umožňuje uvidět Boží krásu, na niž by lidské oči přímý pohled neunesly. Žena byla stvořena jako obraz Boží a její krása je obrazem Boží krásy – ženské tělo je Durychovi nejdokonalejší metaforou stvoření.

Ale ani dívčí krásu nelze uzříti v její plnosti, i tento závoj na kráse Absolutna je sám o sobě příliš skvělý a hrozí lidským očím zaslepením. Byla tedy ještě stvořena krása věcí. A tak jako se krása Absolutna odráží v dívčí kráse, odráží se krása ženy v kráse věcí, jež ženský půvab zachycuje a zrcadlí.

Durych doslova říká, že krásu „studujeme z věcí řádu nižšího, které jsou jí v něčem podobny; studujeme ji vůbec z veškeré krásy světa, věcí živých i neživých, neboť krása jest rodu dívčího.“¹²

Odtud také vyrůstá Durychova poetika postavená na podobenství dívek a květin. V řádu věcí jsou květiny Durychovi nejdokonalejším obrazem dívčí bytosti: „jsou jejím pokorným a věrným odleskem; mají všechny její vlastnosti, jsou jejím obrazným písmem, první z otevírajících klíčů. Jejich vzrůst a rozkvět jest první metaforou její tajemné fyziologie.“¹³ (Florální metaforikou se budeme podrobněji zabývat v kapitole věnované interpretaci Durychovy prózy *Sedmikráska*.)

¹¹ Durych, Jaroslav: *Gotická růže*. Aventinum, Praha 1923, str. 21

¹² Tamtéž, str. 28.

¹³ Tamtéž, str. 28.

A tak skrze krásu květin vnímáme krásu dívek, jež se v nich zrcadlí, a skrze krásu dívek krásu Boží, krásu absolutní, krásu věčnou. Jedině v dívčí kráse, ač sama je pomíjivá, je skryta věčná krása – v dívčích očích se totiž třpytí i oči příštích lidí, v dívčích očích se třpytí jejich naděje na ráj.

2. 3. Durychova koncepce umění

Z výše uvedeného vyplývá, že Durych uvažuje o umění v rámci souvztažností estetických a etických, či přesněji teologických. Co je krásné, je pro něho také dobré, protože krása (jako estetická hodnota) je projevem dobra (jako etické hodnoty) a vše je podřízeno vyššímu řádu, boží spravedlnosti: „Není krásy proti řádu,“ jasně píše Durych.

Martin C. Putna hovoří ve své monografii o Durychovi o „jediném univerzálním principu“, ¹⁴ který tvoří erós ve spojení s chudobou a náboženstvím, principu, který je pro Durycha „ústředním zdrojem i cílem všeho umění“. A tímto principem je právě dívčí krása – „krása chudé zbožné dívky“ (Putna).

U Durycha nabývá právě takto konkretizovaná krása transcendentálního obsahu krásy rajske, dokonalé, ještě nevinné, ale už prohloubené prvním studem a první bolestí, dědictvím první ženy (a první dívky) – Evy: „První ránu bázně a necti dal jí muž. Ve chvíli zkoušky věrnost mužova selhala, žena byla zahanbena a tento smutek v ní zůstal až do posledních dnů. Byla zahanbena od muže před svým Stvořitelem ve chvíli, kdy poznala svou nahotu.“¹⁵

Durych tedy nahrazuje metafyzickou ideu krásy fyzickou krásou konkrétních dívek, lépe dívky jediné, vtělené a opakované v dívkách

¹⁴ Putna, M. C.: *Jaroslav Durych*. Torst, Praha 2003. str. 48.

¹⁵ Durych, Jaroslav: *Gotická růže*. Aventinum, Praha 1923, str. 21.

všech časů. „Eva byla první nahá a chudá dívka a obraz její krásy obsahující samu podstatu krásy rajské se zrcadlí v dívčí kráse, která „jest nám viditelnou tradicí ztraceného ráje“.¹⁶

Durychův estetický koncept vychází z lidského těla. Veškerá krása je podle něho „zobrazena v lidském těle, všechny kombinace slávy jsou obsaženy v lidské fyziologii“.¹⁷ Durych tedy nehledá ve fyzickém těle nějaké duchovní, transcendentální či mystické tělo – naopak vidí transcendenci právě v tělesnosti. A tělo je nejvíce tělesné, pokud je nahé. Dívčí tělo, podle Durycha největší umělecké dílo Boží, obsahuje ve své nahotě ještě původní nahotu rajskou, nevědomou a šťastnou, a zároveň i bolestný moment poznání své nahoty, nabytí vědomí těla, tedy vědomí zranitelnosti a smrtelnosti a také oddělenosti od jiného těla, vědomí vydělení – porušené jednoty.

Nahota je pro Durycha výsostným znakem dívčím, protože právě v ní se skrývá nejhlubší stopa ráje: „Na dívčí kráse všecko jest nahé, i šaty dívčí jsou nahé, i krok jest nahý, i hlas, pláč, zpěv, smích, ba i smrt. Ze soucitu a milosti zůstalo jí více původní nahosti; nebyla tak poskvrněna pádem.“¹⁸ Nahost není pouze tělesným aspektem, je také stavem ducha – ustrojením, ve kterém se předstupuje před Boha: „Víra sama jest nahá, poněvadž jest nejpřísnějším zákonem duchovním, a kvete jenom v duševní nahosti, nutí lidi k nahosti před Bohem a tato jest podstatnější a neklamnější než nahost před člověkem.“¹⁹

Tělesná nahota se také podílí na vytváření Durychovy „estetiky chudoby“ (Putna). Odhalené tělo, tělo ničím neskryté, nic nemající, a proto dokonalé, to je také tělo chudé a těžce pracující. I šat chudých je ve své vetčnosti a skromnosti více vyjádřením nahoty, vyslovením těla, než jeho zakrytím, zamlčením.

¹⁶ Durych, Jaroslav: *Gotická růže*. Aventinum, Praha 1923, str. 23.

¹⁷ Tamtéž, str. 15.

¹⁸ Tamtéž, str. 25.

¹⁹ Tamtéž, str. 25.

Estetika a estetizace chudoby je tedy součástí Durychova uměleckého konceptu, v jehož středu stojí tělo. Chudoba, respektive nahota chudobu vyjadřující a chudoba nahotu formující je podmínkou a etickou hodnotou krásy: „Není krásy bez chudoby a sebedokonalejší linie krásy, která nevyslovuje chudobu, jest linií mrtvou.“²⁰

Erotika v takovém interpretačním rámci, jaký jsme naznačili, je tedy především energií, která vychází z krásy a zázraku lidského, konkrétně dívčího těla, jež v sobě nese památku ráje, tedy paměť původní jednoty. Tato energie je nadána sjednocující silou. Silou, která čerpá právě z paměti dívčího těla na původní rajskou jednotu.

Role umění je odhalovat krásu (nikoli ji tvořit – krása byla jako všechno stvořena Bohem) a zachycovat v ní vzpomínku na ráj. Adorace a evokace dívčí krásy v umění pomáhá dívčí krásu „uzříti“ v její plnosti a „poznat“ v transcendentálním smyslu a tím se přiblížit poznání božské krásy. K takovému odhalování pravé podstaty krásy je třeba „rajského“ jazyka – metafory. Metafora je filtrem, který dává poznat skryté vztahy a „uvidět“ podstatné – protože podstatu skutečnosti je možné nahlédnout právě skrze skutečnost jinou.

Slovy Jaroslava Meda: „Básník (umělec) udržuje rovnováhu mezi pomíjivostí a věčností. Jeho základním posláním je nejen ,osvobodit všechny rajskou krásu, která jest v jeho mateřštině skryta‘, ale smířovat nebe se zemí, Absolutno s relativnem, čas s věčností.“²¹

²⁰ Durych, Jaroslav: *Gotická růže*. Aventinum, Praha 1923, str. 25.

²¹ Med, Jaroslav: *Poutník k Absolutnu*. In. Jaroslav Durych – Eseje o umění. Host. Brno 2001, str. 8.

3. Poezie

3. 1. Durych a poezie

Durychova poetická tvorba představuje ve srovnání s množstvím jeho umělecké prózy a teoretických textů pouze menší část díla a čítá jen několik sbírek (sedm básnických titulů).

Pole poezie stalo se Durychovi v životě, nadsazeně řečeno, polem válečným. Jednak proto, že sám (jak také vyplývá z jeho komentářů ke své vlastní tvorbě) sváděl těžký boj s básnickým tvarem a podle svého názoru z něj nevyšel vítězně, a také proto, že se jeho básnické snažení často setkávalo (a dodnes setkává) s negativní kritikou a neporozuměním, jak dále uvidíme.

Navzdory tomu Durych poezií dokonce debutoval. Jeho juvenilní verše jsou silně ovlivněny tvorbou Otokara Březiny a psány do té míry v jeho duchu, že Durych býval pro své rané verše také nazýván Březinovým plagiátorem. S nad proto vyšly pouze časopisecky.

V roce 1916 však vydal lyrickoepickou romatickou baladu *Cikánčina smrt*, inspirovanou skutečnou událostí. V podobném duchu je psána také další baladická skladba *Laň a panna* z roku 1925 – obě balady tvoří v tomto vydání diptych, doplněný Durychovými autokomentáři.

První pokus na poli lyriky (nepočítáme-li zmíněné juvenilie) představovaly lyrickoepické *Panenky* (1923). V roce 1928 pak vyšla poéma *Eva* a o rok později sbírka básní, věnovaná tentokrát Panně Marii, *Té nejkrásnější*. Uznání se dočkaly eroticky něžné *Panenky* a buřičské *Žebrácké písně*.

Básnické spisy Jaroslava Durycha vyšly dvakrát a dvakrát nekompletně. Poprvé je Durych sám připravil pro nakladatelství Ladislava Kuncíře (1930) a o deset let později převzal toto vydání Melantrich. Do spisů nebyla zařazena balada *Laň a panna* a vypuštěny byly také dvě poslední básnické knihy – poéma *Eva* a sbírka *Té*

nejkrásnější. Na úplné vydání Durychovy poezie nedošlo ani po roce 1989. Zasluhou Vladimíra Justla se podařilo v roce 1993 vydat alespoň výbor *Osamělé květy*, opatřený cenným doslovem shrnujícím Durychovu životní i uměleckou cestu.

Jak už jsme předznamenal, Durychova poezie bývá hodnocena velmi rozporuplně. Její vykladači se většinou shodnou na vlivu lidové tvorby, ohlasu baroka, rozvíjení odkazu Erbenova, Máchova, Březinova... A také na tom, že zásadnější je v celku Durychova díla jeho próza.

Jinak se ovšem vyskytly názory na jeho poezii zcela protichůdné – nejprotilehlejšími jsou si ostrá kritika Alberta Vyskočila a nadšené přijetí Arne Nováka.²² Hojně citována je formulace Šaldova ze stati *Poezie, próza, verš*, poprvé otištěné ve třetím čísle jeho Zápisníku: „Je dosti špatných básní a ještě více špatných veršů v Durychovi, ale není v nich snad básní a veršů zbytečných: verš je zde Durychovi nutností, a tyto básně veršem nejsou jeho vedlejší dekorativní možnost, pouhý náhodný letorost, nýbrž skutečný peň jeho tvořivé bytosti.“²³

Ze současných badatelů jmenjme M. C. Putnu, pro něhož stojí Durychova poezie také na okraji autorova díla – a podle toho jí také věnuje prostor ve své monografii.

Ostatně i sám Jaroslav Durych se ve svých „metatextech“ vyjadřoval ve zpětném pohledu o vlastních básnických dílech (ovšem nikoli pouze o dílech básnických, Durych se ironicky staví ke své tvorbě např. v textu *Jak vykvetla Sedmikráska*) velmi sebekriticky (a ve třetí osobě, aby zdůraznil distanci autorskou): „Na některé čtenáře i kritiky působilo žonglérství jeho metafor tak, že jim oslnilo oči: opravdu, metaforami nikterak původními, ale účelně zmatenými tato kniha hýří (...) Má sklon

²² O tom podrobněji ve stati Štěpána Vlašína Nad Durychovou poezií: In. *Bloudění časem a prostorem – Jaroslav Durych známý i neznámý*. Sborník příspěvků z II. literární laboratoře, konané v Hradci Králové 25. - 26. ledna 1996. Gaudeaus, Hradec Králové 1997.

²³ Šaldův zápisník 3, *Poezie, próza, verš* (Na okraj Durychových básní), str. 23-31. nebo též *Jaroslav Durych, život, ohlasy, soupis díla a literatury o něm*. Atlantis, Brno 2000, str. 177-180.

k reflexivní lyrice bez průbojné síly, k lyrice chabé, privátně citové, se sklonem ke zvukovým efektům (...).“²⁴

3. 2. Dívčí krása veršem (s)vázaná aneb Erotická motivika v Durychově poezii

Vyjdeme-li z úvahy (kterou se nám v předchozí kapitole snad podařilo podložit), že Durychova esejistika týkající se umělecké tvorby obsahuje určitý teoretický koncept umění, nabízí se cesta pokusit se sledovat, do jaké míry a jakým způsobem je tento koncept realizován v Durychově poezii a próze. Vydal se jí (i když spíše vzdušnou čarou) ve svém zkoumání M. C. Putna a došel k závěru, že koncept je plněji a zdařileji než v poezii naplněn v krátkých prózách (tzv. dívčí cyklus).

My se chceme věnovat především konkrétnímu zkoumání erotické motiviky a vycházet při něm z té části Durychova teoretického konceptu umění, v níž se odráží jeho teologická inspirace, přinášející východisko možných interpretací smyslné evokace dívčí krásy – Durychův originální a poetický výklad stvoření ženy a vyhnání z ráje.

Podrobně se budeme zabývat dvěma Durychovými básnickými knihami, a to lyrickoepickou skladbou *Eva* (1928) a sbírkou básní *Panenky* (1923). Vybíráme tato dvě díla, protože je považujeme vzhledem ke zkoumání Durychovy erotické poetiky za nejzásadnější a zároveň každé reprezentující jinou polohu erotičnosti Durychovy tvorby.

Začněme na počátku – u knihy o počátku vyprávějící, u první ženy, podle M. C. Putny také „první krásné, nahé a chudé dívky“.²⁵

²⁴ *Rozmach* 2, 1924, str. 44.

²⁵ Putna, M. C.: Jaroslav Durych. Torst, Praha 2003, str. 49.

3. 2. 1. Eva – Durychova interpretace biblického příběhu

Básnická kniha *Eva* vyšla poprvé v roce 1928 ve Staré Říši u Josefa Floriana. Citátem z Tomáše Akvinského *Quantum potes, tantum aude!* (Kolik můžeš, tolik se odvaž!) stojícím v záhlaví se básník zaštiťuje před možnými kritickými hlasy z řad katolického publika (ačkoli v Durychově podání se jedná spíše o jemnou provokaci tomuto publiku určenou), a je si tedy odvahy své umělecké interpretace biblické první ženy vědom.

Žánrově se jedná o poému, tedy útvar spojovaný nejvíce s romantismem.²⁶ Formálně skladbu tvoří dvanáct zpěvů hymnického²⁷ charakteru, z nichž každý obsahuje vždy přesně osm osmiveršových slok. Skladba je napsána jambickým veršem a přísnost formy je naplňována i pravidelným rýmovým schématem ababaaab či ababcccb. Už svým tvarem se tedy dílo hlásí k tradici oslavných písní.

Eva je oslava první ženy, Pramáti, vtěleného ženského principu, je to oslava ženství právě takového, jaké Durych zjevuje celým svým dílem – ženství mystického, zbožštělého, transcendentálního a zároveň určeného senzuální tělesností.

Epická²⁸ složka zachycuje zhruba tu část příběhu *Starého zákona* zachycenou v *První knize Mojžíšově*, jež začíná těsně před stvořením ženy a končí momentem vyhnání z ráje. To je ovšem velmi hrubé vymezení, protože apostrofy Evy jsou vyslovovány z nadčasové perspektivy a je v nich také předznamenán příběh novozákonní – početí Panny Marie a zrození Krista.

²⁶ Putna označuje Durycha ve své monografii (2003) za „katolického romantika 20. století“ (s romantismem jej pojí podle Putny jeho ironie a rozeklanost).

²⁷ Výrazným autorem církevních křesťanských hymnů byl právě Tomáš Akvinský, jehož citátem je celá kniha příhodně uvedena.

²⁸ Ladislav Soldán se v příspěvku Durychova *Eva* prosloveném na konferenci *Žena v české a slovenské literatuře* konané v Opavě v září 2004 domnívá, že „nejde o skladbu epickou“ a považuje ji pouze za „lyrickou básnickou skladbu“. (*Žena v české a slovenské literatuře*. Sborník z literární konference konané 14. a 15. září 2004. Opava 2006. str. 91-94). My pokládáme skladbu za lyricko-epickou. Epická složka ve skladbě přítomna je, i když počítá se čtenářovou znalostí biblického příběhu a je pouze naznačována.

Epická složka skladby – biblický příběh – je obecně známá a Durychova Eva se odehrává na jejím pozadí, což také umožňuje zásadní dominanci lyrické složky. Nejde o to „jak se co odehrálo“, ale o to „jak to bylo prožíváno“ – Durych vypráví příběh zevnitř, velkou část skladby prostřednictvím vnitřních monologů Adama a Boha; nerekapituluje, co je psáno v Bibli, nýbrž tvoří svou básnickou interpretaci příběhu, která je pozoruhodná a teologicky velmi odvážná hned v několika aspektech. Především v příběhu zobrazení vztahu Boha k Evě jako vztahu v podstatě milostného, kdy je Bůh značně „polidštěn“, zatímco Eva je „zbožštěna“ (a také zbavena zodpovědnosti za pád prvních lidí), dále pak v syntéze první Matky a věčné Panny – starozákonní Evy s novozákonní Marií.

V interpretaci stvoření ženy, lidského pádu a vyhnání z ráje, teoreticky obsažené už v Durychově eseji *Tajemství dívčí krásy*, zachází Durych při uměleckém ztvárnění biblického mýtu ještě dál. Zde se totiž netýká už jen obrazu první ženy, ale i obrazu Boha.

V Durychově podání je Bůh, alespoň tak, jak je zobrazen v Evě, značně polidštěn – cítí touhu, úzkost, žal, dokonce si tváří v tvář ženě, kterou stvořil, přeje být člověkem: „a když ji Bůh v svém Srdci shléd', / ji vydal jak Svě lásky květ / až naposled, až naposled, / to člověkem chtěl být“. Adam je ve skladbě nazýván „pánem ráje“ (ani Eva není kromě titulu skladby jedinkrát pojmenována – hovoří se o ní jako o Paní hvězd a Kněžně ráje) a je tím, kdo si Evu u Boha „vyprosíl“, ale ve skutečnosti je upozaděn, jeho touha po ženě je jen obrazem Boží touhy po ní. Milostný cit se tak neodehrává mezi Adamem a Evou, ale spíše mezi Bohem a Evou. Touhu po ženě, lásku k ní a úzkost, jež ho nad ní jímá – tedy vlastně své lidství – Bůh skryje do stromu poznání: „To v srdci Svém byl touhou jat, by Sebe darem dal, / květ z Růže viděl vykvétat, / v němž Sám se Tělem stal. / A lásku svou skryl s úzkostí / kde prostřed rajske skvělosti / jak tajemná stráž Jeho cti strom zakázaný stál.“ Tím získává také jiný smysl „poznání“ – poznání Božího lidství, slabosti, která je zároveň největší silou, snad i podstatou božství – láskou k člověku a úzkostí o něj.

Durych v písni také vykupuje Evu z hříchu, z viny na pádu prvních lidí. Eva není v jeho pojetí ani tolik vinna, jako na sebe spíše vinu bere, není Evou-hříšnicí, ale Evou-mučednicí, Evou-světicí. Svým jednáním pouze naplňuje nevyhnutelný osud daný Absolutnem. Ostatně jedná tak, jak jednají všechny postavy Durychova literárního světa – s vědomím předurčenosti svých činů vyšší mocí.

I samotný akt vyhnání z ráje je už znamenán nadějí, v Evině ponížení tkví její výsost, v jejím prokletí její největší bohatství – ztráta panenství (panenského ráje) způsobená její „šťastnou vinou“ (*o felix culpa*), je vykoupena mateřstvím (nadějí na Spasitele): „Ó, tisíckrát víc tobě dal, / když za tvůj hřích tě z ráje hnal / a svatým slibem požehnal / pout tvého prokletí!“, „Čím nyní ráj by tobě byl, / ač z pouště smrt tě zve, / když Bůh se navždy zasnoubil / teď s Dcerou z krve tvé! / Jest brána ráje zavřena? / Ó, jdi, jen jdi! Jak blažená / tvé cesty bude odměna / jíž svět ti nevyrvle!“

Evina „rehabilitace“ je završena jejím symbolickým spojením s Pannou Marií, tradičně chápanou jako vykupitelka, jako druhá, „napravená“ Eva.²⁹ V básni čteme verše, jež jsou zcela v duchu mariánské lyriky, ale určeny jsou Evě: „O Matko, ve tvé úzkosti / buď svatý nám tvůj klín! / O krásná ve své nahosti, / skryj stesk náš pod svůj stín! / Cti ráje první, plná krás, pros za nás, až přijde čas, / by k tobě z hrobu vedl nás, / tvé děti, Boží Syn!“ A jinde také: „Jen v Těle může nebe mít, / jež dá svůj vlastní rod - / o nelze dost tě velebit, / jen ty jsi rajský vchod! / Co vzítí moh', ať vzal si had, ať ukládá ti u tvých pat, / o děkuj za nás tisíckrát, již duha³⁰ září z vod!“

V jedenáctém zpěvu dochází k proměně adresáta apostrof: nyní jsou oslovovány „děti ráje“, Eviny dcery, dědičky její krásy i bolesti, panny, ve

²⁹ Balabán, Milan: *Jímavé portréty biblických žen*. Kalich, Praha 2009, str. 98

³⁰ Duha bývá spojována s Pannou Marií, je symbolem jejího milosrdenství. Lidová legenda praví, že Marie zachytila za svůj duhový pás svět svržený spravedlivě rozhněvaným Bohem do propasti. (Jaroslav Durych. *Život, ohlasy, soupis díla*. str. 172). (V biblickém příběhu o potopě světa, obsaženém v knize Genesis (kap. 9), je duha popsána jako znamení smlouvy mezi Bohem a vším živým tvorstvem.)

kterých je rozpuštěna rajská nádhera: „Vždyť bez vás přestal rájem být / a je-li, jste to vy, / váš úsměv, vašich očí třpyt, / hlas srdce, jež to ví – / Jak růže zpola rozvité / svět krásou Boží zdobíte“. To jsou oslovovány Durychovy „panenky“, „sedmikrásky“ a jejich setry z dalších knih, to jich, křehkých průvodkyň na cestě k ráji ztracenému a znovu slíbenému, se lyrický subjekt táže: „Proč nahosti dar spanilý / jste pod zástěrou ukryly - / Snad v srdci vám už nekvílí / žal touhy po ráji?“ Verše „proč nahosti dar spanilý / jste pod zástěrou ukryly“ jsou ve svém erotickém smyslu jako opsané z *Panenek* (ačkoli tam by nejspíš byly místo „zástěr“ zástěrky), ale o dvě sloky dál se stejný motiv vrací obohacen o symbolický význam: „Zda pod zástěrou mohli jste / nám z ráje pronést / ach, růži rajskou poslední, / by do snů trpkých, než se dní, / mír jitřní krásy hořel v ní / a dal snít o štěstí?“ A v poslední sloce zpěvu je motiv květu identifikován jako symbol Krista (Povšimněme si velkého písmene ve slově Květ): „Vždyť odnesli jste Jeho Květ, jenž v ráji dosud nerozkvet’, / a pro Něj dá vám naposled / nás k srdci přivinout!“

Na výstavbě a vývoji tohoto motivu vidíme, v jakém vztahu a v jaké vzájemné blízkosti se nacházejí obě významové roviny veršů - rovina hmotná, smyslová a konkrétní a rovina zduchovnělá, symbolická a abstraktní. Jak jedna vede ke druhé: jak konkrétní tělesný objekt touhy v zápětí odkazuje k touze vyšší, duchovní, touze po Bohu jako absolutní lásce.

Napětí vznikající křížením a prostupováním principů ducha a hmoty navazuje na barokní estetiku tak, jak se vzkřísila v novém kultu baroka, jehož představitelem Durych je.

S barokním viděním světa také souvisí erotické napětí postavené na antagoničnosti motivů lásky a smrti: „Sladko je v černých pustinách / jak touha v srdci bdít, / když těší závrať, vábí strach, / až na tvář Boží zřít; / zázračnou písní dát se vést / nad srázy hor, kde na směr cest / jen láska sama ptá se hvězd, / ráj touhou rozšířit –“

Konečně z barokního vidění světa nabírá i duchovní vrchol celé skladby, závěr, který ústí do modlidby k Evě jako spasitelce: „Hleď za nás do tmy života / a něj zahynout, / ať svatá Tvoje tesknost / nám zmírní Boží soud! / Sviť ve tmách nám slz odleskem, / by ve Svém ráji nebeském / nás na Tvém srdci mateřském / Bůh nechal spočinout!“

3. 2. 2. Panenky

Ve druhém básnickém díle Jaroslava Durycha, které jsme vybrali k podrobnější analýze, se sneseme z prostoru ráje, ve kterém byla opěvována mystická krása Evina, na zem (a můžeme říct, že přímo na českou zem), navíc velmi blízko reálné zemi, půdě, hlíně, do níž vrostly naše nohy, znehybněly v ní a s nimi znehybněl i čas, který je zakonzervován v lidových písních a v literatuře, jež je jejich ohlasem. V tomto důvěrně známém prostoru, prodchnutém anachronickým půvabem, zpívá se o kráse *Panenek*.

Sbírka básní nazvaná *Panenky* vyšla poprvé v roce 1923 s původně proponovaným názvem *Cvičení v rytmech*. Ve své době byla vysoko ceněna a dočkala se proto několika vydání.³¹

Formálně ji tvoří čtrnáct³² básní, v jejichž jednoduché, ale proměnlivé formě slyšíme ohlas veršů české lidové poezie. Rozmanitá strofická schémata jednotlivých básní jsou tvořena často dosti krátkými verši – rytmus básní tak získává říkankový charakter: „Písní o ní / žito zvoní / slzičky se rdí, / zasměje se / žluna v lese, / až ji uvidí.“ Většina

³¹ Sbírka se dočkala po svém prvním vydání v roce 1923 dalších dvou rychle za sebou (1927, 1928). Dále vyšla v obou básnických spisech J. Durycha – 1930 u Kuncíře a 1940 v Melantrichu. Mimo to byly otištěny básně ve výběrech (např. důležitý výbor V. Justla *Osamělé květy*, 1993) a jednotlivě v různých antologiích milostné poezie.

³² Vladimír Justl ve výboru *Osamělé květy* v ediční poznámce informuje, že do rukopisu *Panenek* byly původně zařazeny ještě dvě básně – Pekařka a Tulačka (Jaroslav Durych: *Osamělé květy*. Mladá fronta, Praha 1993, str. 129).

básní je psána trochejským veršem (až na výjimky – báseň Družička je ve verši jambickém), rýmy jsou jednoduché, intuitivní, občas (možná úmyslně) neumělé: „Co se to zachvělo, / co se mi zdálo? / Nebe se zardělo / radostí štkalo / jak růže na klíně / bělostné dívčině, / ach, už to mám! / Kde se vzalo / děvče tam?“

V souvislosti s *Panenkami* se často hovoří o (formální, jazykové atp.) primitivnosti (ve smyslu jednoduchosti a přirozenosti), ale je třeba mít na paměti, že se jedná o primitivnost umělou, tedy jen zdánlivou. Básně jsou jak obsahově, tak také strukturně velmi dobře promyšleny, ostatně o hledání vhodné formy a vědomé práci s tvarem svědčí i původní podtitul *Cvičení v rytmicích*. Jaroslav Durych nacházel nejčistší zdroj krásy v chudobě a prostotě – v prostotě, jaž je uchována v lidové tvorbě a v lidovém umění: „A právě tato краса má svůj zvláštní výsostný znak, totiž anonymitu a společenství. Jest bez klauzury, jest stálým pokušením, bolestí i radostí, jest roznášena všemi lidmi jako pel, nevybíravá a přece neporušitelná. Stvoří své nové legendy a oživá svou krví legendy a divy staré.“³³

Sbírka je uměleckou variací na stejné téma, kterým se Durych zabýval v *eseji* Tajemství dívčí krásy z esejistické knihy *Gotická růže*, jež vyšla ve stejném roce jako *Panenky*. (V témže roce vyšly také povídky *Tři troníčky*, které navázaly na *Tři dukáty* z roku 1919 – oba triptychy opět zpracovávají – zde formou prózy – totéž téma.)

Panenky jsou lyrickoepické portréty chudých a prostých dívek pozorovaných a líčených trochu chlapecky naivním lyrickým subjektem (v některých básních je sebevědomým pokušitelem, jindy je sám tváří v tvář dívčí kráse jímán panickou bází).

³³ Durych, Jaroslav: *Gotická růže*. Aventinum, Praha 1923, str.18.

První ze čtrnácti básní je báseň vstupní, úvodní, dalo by se říci programová.³⁴ Lyrický subjekt je zde tulákem a dívky jsou přirovnávány k prostému kvítí „na kraji cest“, jež nám básník-žebrák přináší: „Nesu vám květy dětské a teskné, / bolestí úhorů vůně štká z nich, / v kalichu krásy duše se leskne, / ráje stud vylil se v panenský sníh, (...)“ Poslední sloka básně je apostrofou všech panenek (Zde vzpomeňme na zpěv *Evy*, v němž jsou osločovány „děti ráje“.): „Panenky bílé, překrásné kvítí, / prostřené na zemi pro Boží čest, / z očí vám ráje vzpomínka svítí, / kam vás mám položit, kam vás mám nést, / kde vás mám vymáchat v nejčistší rose, / panenky bílé, panenky bosé?“

Následuje třináct básní-portrétů. Už jejich jednoduché názvy zasazují dívky do prostředí chudoby a prostoty („není to kvítí ze zahrad pánů / u cest jsem znaven trhal je k ránu“):³⁵ Děvečka, Pradlenka, Nad potokem, Pod oknem, Pasačka atp. Pojmenování dívek (a básní) podle práce, kterou se zabývají, zase napovídá, že dívky jsou pozorovány často při práci – dívčí nahé tělo a dívčí pracující (nebo po práci odpočívající) tělo stojí ve středu Durychovy erotické estetiky tvořené estetikou chudoby a tělesnosti.

Básnické portréty jsou apostrofami jednotlivých dívek, které se od sebe nijak výrazně neliší – všechny jsou mladé, krásné, chudé, pracující a neposkvrněné – jak tělesně, tak duševně. Dívky jsou v básních osločovány něžnými pojmenováními jako „dítě“, „ptáče“, „dívenko“, „panenko“, „kvítku“ atp., často ještě s přívlastkem barevnosti, např. „kvítku zlatý“, „panenky bílé“, a také ve spojení s přívlastňovacím zájmenem: „dívenko má“, „moje děvčátko“.

Důležité postavení mají v evokaci dívčí krásy a zachycení dívčího vzhledu barvy. Spíše než podobu postav zprostředkovanou jejich

³⁴ Albert Vyskočil upozornil ve své kritické stati o Durychově poezii na paralelu této vstupní básně sbírky *Panenky* a úvodní básně Erbenovy *Kytice*. Durychova báseň navíc také opakuje motiv „svazečku kvítí“. (Vyskočil, Albert: Jaroslav Durych anebo Umění verše. In. Jaroslav Durych – Život, ohlasy, soupis díla a literatury o něm. Atlantis, Brno 2000, str. 181-203.

³⁵Durych, Jaroslav: *Panenky*. Přerov 1928, str. 7

popisem předává Durych čtenáři lyrickými prostředky pocit, dojem z krásy dívčího těla – barevnost (související se světlem) je v takovém popisu klíčová, protože dobře dokáže vystihnout (a také navodit) konkrétní emoci.

Při zobrazení dívčích postav užívá Durych charakteristických a konstantních barev – nejzásadnější a nejčastěji se vyskytující je barva bílá, klasicky sybolizující čistotu a nevinnost (bílé tělo, bílé paže, bělostná ramena). Podobně ustálené je použití růžových odstínů (růžová líčka) a modré barvy očí. Hojně se v popisu dívčího těla vyskytuje také barva zlatá (zlaté děvčátko, panenka ze zlata), konotující posvátnou vzácnost zázraku dívčí krásy, jež má nadzemský původ a smysl, a senzuálně evokující barvu kůže a světlých vlasů, tvořící svatozář kolem dívčího těla a hlavy. (Barvami ve vizualizaci dívčích postav se budem dále zabývat v kapitole věnované zobrazení dívčí hrdnky v novele *Sedmikráska*.)

V tomto smyslu je zajímavá báseň Pod okny, o dívce z ní se hovoří jako o černé panence: „Panenka má černá je celá, / pod okny černý roste jí bez, / černá kadeř jí spadá s čela“. Hrdinka (nejspíš švadlenka) se v básni třikrát převléká do šatů různé barvy – růžových („Do růžových šatů bys chtěla / vletět jak láska do srdéčka“), bílých („Do bělostných šatů bys chtěla / skrýti svou noc jak zahradu v sních“) a nakonec do černé zástěrky („Ale již pojď, škoda je času, / nech si jen černou zástěrku svou“) a lyrický subjekt vášnivě zvolá: Černou-li chceš panenkou býti, / zahod' svou nahost liliovou, / nahou musím tě začerniti, / černou duši chci tvou!“ Živelné gesto ale panenku vyděsí a rozpláče a lyrický subjekt si ji usmíruje, i když přece jen trochu ironickým tónem: „Duše tvá též lilií září? / Modlíš se večer před obrázkem? / Utři slzičky s bílých tváří, / pojď, má panenka, sem!“ Durych zde vystavil na kontrastu černé a bílé eroticky vypjatou atmosféru, kdy je vášeň (lyrického subjektu, ale také nevědomá vášnivost dívčina) konfrontována s nevinností a ještě dětskou naivitou.

Panenky jsou nejspíš nejerotičtější knihou Jaroslava Durycha, smyslná krása dívek je jejich ústředním tématem. Erotičnost *Panenek* je otevřená, přímočará, nekomplikovaná stylizací. Jejich naivní obraznost čerpá z lidové písně a ze vztahu ke klasické, z lidové tradice vycházející poezie (např. Erben). Stejně jako texty lidových písní, nesou verše *Panenek* občas ve škádlivém duchu a jsou plné „nevinných“ dvojsmyslů.

Neplatí to ale pro všechny básně sbírky. Už formálně se například liší báseň *Družička*, která je psána jambem. Téma dívčí krásy je v ní traktováno vážnějším tónem a vznešenějším rytmem. Prostorem básně je prázdný, sešeřelý chrám za soumraku, v němž pozoruje lyrický subjekt modlící se dívku: „Ó blažený květ! / Jak bázlivě vzhléd', / jak s tváří odkryl stín! / Stud dívčích krás / plá z očí řas, / snem růží teskní klín!“ Zde není ani stopy po hravosti a milostném škádlení, zde je jen úcta před obětovanou, neposkvrněnou krásou a úzkost z ní: „Vždyť anděl již zná, / o přelíbezná, / tvůj dětský obličej, / chceš almužnou / dát lásku svou, / ach, též své dětství dej!“ A hned v následující sloce je dívčina tělesná krása viděna obrazy náboženské symboličnosti: „Svůj panenský věk, / pár holubiček, / své ruce sepjaté, / čest údů svých / jak o svátcích / dvě svíce rozžaté.“ Lyrický subjekt nakonec kajícím zvoláním „navrací“ dívku Bohu - původci její krásy: „Můj Bože, já vím, / jen trnem jsem Tvým, / jenž Tobě spánky rve: / O nech ji kvést / jak ratolest / pro jasné příští Své!“

Podobně vyznívá báseň *Pohádka* s baldicky dvojznačným závěrem. Jejím prostorem je také kostel a hrdinkou děvčátko, sirotek bez domova, malá žebračka, která nakonec nachází domov (a práci umývačky) v kostele (nebo v ráji?): „Sedmikrásko malá, / kam bys utíkala, / vždyť jsi v ráji už, / jako anděl bosý / zde nám služ! / Andílkové nosí / tobě z kvítků rosy, / z očí slzičky, / bys nám umývala hvězdičky!“ Tato báseň je jako jediná z celé sbírky prosta erotických motivů.

Nejerotičtěji naopak vyznívají verše nejdelší básně sbírky, básně nazvané *Děvečka*: „To se růže rozvila / na tvém srdci v máji? / Kůzlátka

jsi zbloudilá / za košílkou ukryla / a teď usínají? / Ukaž, mají-li už růžky? / Tiskneš si je do podušky? / Což se kvítka spanilá / studem zardívají? / Počkej, k poupěti / ptáče přiletí!“ Podobně explicitně erotické jsou verše: „Radost srdce přikryjí / malé dívčí dlaně; / chceš mou radost? Chytni ji / do svých prsů lilí, / ať tě líbá na ně!“

Text sbírky je plný deminutiv, což jednak souvisí s jazykem lidové poezie, které se Durych cíleně přibližuje, jednak s důrazem na téměř dětský věk hrdinek – to v případě, že se zdrobňují části těla, případně dívčího oblečení: „ručka“, „střevíčky“, „košílka“, „knoflíčky“, „nožky“, „sukénka“, „očka“, „zástěrka“, „ouška“, „kolínka“ atd.

Durychův důraz na mladost hrdinek je součástí hledání původní rajské dokonalosti. K jejímu přiblížení potřebuje právě neposkvrněné, čisté, panenské dívky, aby se tak mohly stát plnohodnotnými dědičkami Evy v rajské nevědomosti a čistotě. A stejně jako Evu ve stejnojmenné poémě, také adoruje chudá, prostá děvčátka z *Panenek*, jež jsou nositelkami Krásy a Dobra, cestou k ráji, k Bohu.

4. Próza

4. 1. „Dívčí cyklus“

V následující kapitole se budeme zabývat vybranými Durychovými prozaickými knihami, ve stejné době vznikajícími kratšími prózami se „sociální tematikou“, v jejichž motivickém centru stojí „krásná, chudá a zbožná dívka“.

Úmyslně jsme označili zjednodušený slovníkový termín „sociální tematika“ uvozovkami, protože kořeny této tematiky vyrůstají u Durychových próz na jiné půdě a jsou napájeny ze zcela jiných zdrojů, než je tomu u děl proletářské literatury, ačkoli se rozdílné prameny na „povrchu“ mohou jevit totožné.

Martin C. Putna nazval takto charakterizované prózy „dívčím cyklem“ a zahrnuje do něho knihy *Tři dukáty* (1919), na ně navazující *Tři troníčky* (1923), novely *Sedmikráska* (1925) a *Píseň o růži* a knižně až posmrtně vydanou prózu *Duše a hvězda* (časop. 1959, kniž. 1969).

4. 2. Sedmikráska – filozofická pohádka

Nejocetovanější a nejznámější knihou, jež Putna řadí do tzv. „dívčího cyklu“, je novela *Sedmikráska*. Vyšla poprvé v roce 1925 a dočkala se mnoha dalších vydání. Jde vlastně o další umělecké zpracování tématu teoreticky zformulovaného v esejí *Tajemství dívčí krásy*.

Jedná se o milostnou novelu vystavěnou na pohádkovém principu – sedm setkání hrdiny se sedmi děvčátky, která se ale nakonec ukážou být dívkou jedinou. Zde je platónská mnohojedinost, procházející celým Durychovým dílem, uplatněna jako prvek výstavby příběhu.

Pohádkovost děje spočívá kromě konstrukčního principu i v určité nerealističnosti – jednak je u dívčí hrdinky potlačena jakákoli hlubší psychologie (to platí o většině Durychových postav) a reálnost vlastností (dívka je idealizovaným obrazem rajské dokonalosti), a také je v příběhu porušena zákonitost fungování skutečného světa – hrdinka se chlapci zjevuje (doslova zjevuje) na sedmi různých místech, v sedmi situacích a v sedmi podobách – nikdy nepoznána. Kauzalita je potlačena a prostor dostává lyrické líčení dívčí krásy očima zamilovaného a zmateného chlapce.

Navzdory nerealističnosti je ale vyprávění plné realistických atributů v detailním záběru – Putna soudí, že tyto „jednotlivé konkrétní věci z dívčina mikrosvěta, skromné věci a okolnosti“ mají za úkol „dokreslit jak dívčinu někdy idylickou, někdy až drásavou chudobu, tak její pokoru, s níž svůj úděl přijímá“.³⁶ Příběh je tedy nerealistický, ale realisticky vyprávěný (s důrazem na všednost), zasazený do reálného prostředí, navíc velmi podrobně vykresleného.

Pohádkový a mytický je také motiv cesty – hrdina je na cestě za svou vysněnou láskou (kterou neustále potkává a zamilovává se do jejích různých podob), ale cílem není tolik dívka sama, jako spíš hrdinova duchovní transformace. Postava dívky je pak průvodkyní na této cestě, učitelkou a vykupitelkou – vykoupí chlapce z milostného strádání a výčitek svědomí tím, že se (sama) dá poznat.

Postava má tedy zobecňující symbolický význam (viz také to, že zůstává v textu nepojmenována), což způsobuje její zabstraktnění, odživotnění. Oleg Sus pokládá hrdinku *Sedmikrásky* za ideální pannu „slučující v sobě dychtění milostné s křesťanskou pokorou

³⁶ Putna, M. C.: *Jaroslav Durych*. Torst, Praha 2003.

blahoslavených chudých, je bezpochyby zkonkretizovaným symbolem boží milosti. Je spíše typem, abstrakcí, pannou vůbec.“³⁷

S pohádkovou motivikou souvisí i číslo sedm, jež je součástí názvu knihy a také její kompozice – příběh je rozdělen do sedmi kapitol.

Číslo sedm je v křesťanské symbolice číslem úplnosti (Bůh stvořil svět za sedm dní). Nella Mlsová v příspěvku věnovaném *Sedmikrásce* výklad ještě zpřesňuje: „Jak je známo z Platónovy kosmologie a hermetických nauk, číslo sedm bývá pokládáno za ‚posvátné číslo‘, které vyjadřuje vzájemnost principu tělesného a duchovního, kloubí v sobě božskou číslovku tři a číslovku lidstva čtyři, vyjadřuje tak vztah mezi člověkem a bohem (...). Sedmička představuje v našem životě naplnění – dospění.“³⁸

Chlapcovo milostné bloudění je podobenstvím lidské životní cesty a hledání Boha. A píše-li Durych v *Tajemství dívčí krásy*, že „dívčí krása byla stvořena jako první spojení a první předěl mezi člověkem a Bohem“, v *Sedmikrásce* nachází jeho teze umělecké ztvárnění. Napětí mezi „předělem“ a „spojením“ je zde napětím mezi erotickou milostnou touhou: bolestným vzrušením (chlapec si je vždy vědom své zrady na prvním děvčátku, svého tápání a podléhání žádosti) a závěrečným poznáním, že je po celou dobu zamilován do děvčete jediného – poznáním, které přináší milostné spočinutí, prosté bolesti i vzrušení. Nepochopená, pouze smyslově a bez přesahu vnímaná dívčí krása je „předělem“, jenž zatarasí cestu k Bohu, poznání jejího tajemství, její božské podstaty, je „(znovu)spojením“ s Bohem.

S centrálním postavením ženských postav a z něho vyplývajícím upořádáním postav mužských (jež nacházíme v celé řadě Durychových děl) souvisí i to, že navzdory pohádkové výstavbě novely, která by

³⁷ Sus, Oleg: Návrat básníka. In *Jaroslav Durych – život, ohlasy, soupis díla a literatury o něm*. Atlantis, Brno 2000, str. 72.

³⁸ Mlsová, Nella: Sedmkrát nalezená, sedmkrát ztracená (Několik poznámek k symbolice Durychovy *Sedmikrásky*). In *Sborník příspěvků z II. literární laboratoře, konané v Hradci Králové 25. - 26. ledna 1996*. Gaudeamus, Hradec Králové 1997.

předpokládala na cestě k „princezně“ nutnost plnění úkolů a překonávání překážek, v *Sedmikrásce* žádnou takovou aktivitu hrdina nevykazuje. Musí pouze projít svým milostným utrpením (neustálým zaslepeným zamilováváním se), kterému učiní konec až dívka sama tím, že mu vyjeví pravdu. V této „pohádce“ nevysvobozuje tedy princ princeznu, nýbrž princezna prince. Tento „model“ je pro Durychovy prózy „dívčího cyklu“, jak ještě uvidíme, typický.

4. 2. 1. Obraz dívky v *Sedmikrásce*

Zaměříme se nyní na způsob, jakým je hrdinka novely *Sedmikráska* zobrazována, jak je popisována její tělesná krása a jaké obraznosti je při tom užíváno.

„Zorný úhel očí lidských jest nepatrný a nestačí obsáhnouti celý obraz dívčí bytosti v jediném pohledu. Dívčí krásy jest mnoho a zrak chytá z ní právě jen tu nepatrnou část, která jej vydráždila nějakým fyzickým či duševním neklidem. Zrak se chce zmocniti jediného detailu, jest přeplněn a přetížen i tou nejmenší složkou až k závratí (...),“ píše Durych v *Tajemství dívčí krásy*.

Úryvek nám dobře poslouží k vystižení způsobu zachycování dívčí krásy v novele. Nemožnost ji obsáhnout vede na jedné straně k zamlžení obrazu samotného, k jeho zastření, odhmotnění – mizí fyzické kontury a zůstává jen dojem krásy, pocit krásy, kterou není možné si ani prohlédnout, natož zachytit, popsat nebo si zapamatovat:

„Díval se do jejího obličeje. Nebylo v něm ničeho, co by mělo zvláštní známku toho druhu půvabu, kterým by se jedno místečko lišilo od druhého. Byl to obraz utvořený jediným dechem z jediné jiskry, linie, začatá a ukončená jediným tahem, květ, jehož všechny lístky se vzbudily jediným paprskem. Nebylo možno si pamatovat z jejího obličeje žádný

zvláštní a ojedinělý tah, jen jistý stupeň zvláštní sladkosti, který však bylo možno cítit jen srdcem a ne pamatovati si očima.“³⁹ Nebo ještě jinde: „Vyvolával si její obraz usilovně a netrpělivě, pozoroval skoro s hrůzou, že jedntlivosti její podoby se mu ztrácejí z paměti, že si ji už neumí představit, že mu z ní zbyl jen pojem jakési bolestné a sladké dívčí krásy, skoro spíše jen touhy po kráse než krásy určité.“

V takovém mlžném oparu snu se chlapec setkává s děvčátkem mnohokrát, a pokaždé mu po ní zbude jen „pojem krásy“.

Tím ale postava dívky do jisté míry skutečně je – více než životnou postavou je v Durychově textu nositelkou pojmů krása, chudoba a ctnost – pojmů, jež jsou Durychovými ústředními tématy. Pro tvorbu Jaroslava Durycha je příznačné, že mravní hodnoty (dané absolutním řádem) jsou nadřazeny všemu ostatnímu – obětuje tedy přesvědčivost svých postav a učiní z nich nositele těchto hodnot, i za cenu určitého zjednodušení.

Chceme tím říci, že pokud vyznívají některé Durychovy postavy jaksi černobíle, nepovažujeme to za nedostatek spisovatelského umu, ale za zcela úmyslné zjednodušení, ve jménu povýšení myšlenky a tématu.

Vraťme se ale z neohraničeného světa absolutních hodnot zpět do kontur dívčího těla. Dalším uměleckým postupem zobrazení dívčí postavy (a zároveň vyjádřením nemožnosti zachytit dívčí krásu jako celek) je fragmentarizující popis těla. Zde se pohled zaměřuje na detail, jakoby osamostatnělou část těla, jež vyjadřuje nějakou vlastní aktivitu: „(...) dívčí tělo se snížilo pod přepážkou okna, už se zdálo, že jest konec, když se z nitra zdvihlo tělo, vlnivé vlasy se zatřpytily tlumeným jasem a nahý loket se chytil rámu z uliční strany.“⁴⁰

Na jedné straně tedy stojí zamlžení, rozpití fyzického obrazu dívčí postavy a jeho zabstraktnění, zduchovnění, a na druhé straně naopak detailní a ostrý záběr na jednotlivost, osamostatnění určité tělesné části,

³⁹Durych, Jaroslav: *Sedmikráska*. Ladislav Kuníř, Praha 1932, str. 140.

⁴⁰ Tamtéž, str. 72.

její vytržení z kontextu těla. S vědomím jisté diskrepance bychom si snad mohli dovolit tyto dva typy zobrazování reality připodobnit ve výtvarném umění k přístupu impresionistickému na straně jedné a přístupu kubistickému na straně druhé.

Popisu dívčího vzhledu se Durych ve svých dílech věnoval časato a intenzivně. Přesto téměř nikde nevykreslil podobu určitou, nedal tváři ani tělu nějaké charakteristické, individualizované a představitelné rysy. Spíše než konkrétní těla a tváře dívek, zjevuje se čtenáři neuchopitelný obtisk dívčí krásy v nitru jejího obdivovatele, obraz spíše zduchovnělý než zhmotnělý:

„Ale nahoru nepohlédla a řasy jejích očí kryly její duši jako dlouhé a temné větve smrčín. Bylo vidět trochu bělost čela, růžový stín tváří, jemnou, bezbrannou něhu obličej, vydanou všanc kamení, padající tašce nebo polibku. Ale nejvíce bylo viděti zlatý a tklivý půvab vlasů na temeni hlavy, vlasů, z nichž každý svítil, vlnil se a vlál vlastním životem a kouzlem, každý byl pohádkou, paprskem dívčí chudoby, každý byl nesmrtelný.“⁴¹

Jak je vidět, na vizualizaci takového obrazu se zásadní měrou podílejí barvy. Jejich vliv na utváření dívčí podoby dobře vystihuje sám Durych:

„Zdálo se mu, že všechny ty obrazy splynuly s obrazem jejím. Vždyť beztak neměl z nich již jiné představy než představu záře, snad různých barev, které kdysi byly oslnivé, ale také spalovaly podobu.“⁴²

Tak jako v *Panenkách*, i v *Sedmikrásce* bezezbytku platí, že v popisu a líčení dívčího těla přavládá barva bílá – panenská barva, symbolizující

⁴¹ Durych, Jaroslav: *Sedmikráska*. Ladislav Kuncíř, Praha 1932, str. 121.

⁴² Tamtéž, str. 146.

čistotu a neposkvrněnost: „Ohlédl se; její tvář a zástěrka se bělala ve dveřích.“⁴³

Bílá barva také vyvolává dojem světla a záření, které je ostatně charakteristické pro celou škálu barevného spektra Durychovy obraznosti – barvy na dívčím těle a šatu září, jsou prostoupeny vnitřním světlem tajemné dívčí tělesnosti: „Ale tváře a rty nesly si pyšnou a jemnou růžovost jako vzácné záření, vycházející z čisté, hrdé a něžné bělosti obličeje. Růžová záře dívčího mládí, kouzlo hedvábného kabátu a rudý žár klobouku i s červenou, živou stuhou tvořily harmonie červeně od bělostně růžové až k řeřavě rudé. Byl to téměř signál jako oheň za noci.“⁴⁴

Zajímavé je uplatnění zlaté barvy – v kombinaci s bílou vytváří dojem mystického zjevení. Zachycování dívčího těla ve zlaté aureole světelnosti evokuje obrazy zjevování se světic:

„Šel jako po zakázané cestě a tu na trávníčku mezi dvěma hustými a vysokými skupinami vrbin zahlédl bělostný přízrak. Sedělo tam děvče v trávě, rozmotávalo zachumlanou košili. Jeho tělo bylo mokré, zářilo oblačnou bělostí a stíny jeho údů podobaly se též stínům, které vrhají letící oblaka. Ramena se pyšnila perlovou jemností a zdravou silou. Vlnivá kadeř byla napojena vodou, ztemněla a držela se šíje jako milenec zakletý v kadeř vlasů své milenky. Skloněný obličej se stínil, jen rty byly chladem koupele a vánku bledé jako růžové kvítí před východem slunce.“⁴⁵

Takový obraz dívčího těla podaný z voyerské perspektivy také už dobře známe z *Panenek*. Dívky se u Durycha zjevují jako přízraky, působí snovým dojmem – poloeralistickým a poloiluzivním.

⁴³ Durych, Jaroslav: *Sedmikráska*. Ladislav Kuncíř, Praha 1932, str. 68.

⁴⁴ Tamtéž, str. 138.

⁴⁵ Tamtéž, str. 144.

V následující ukázce je dívka zobrazena jako socha světice – všimněme si například umístění těla do výklenku, jeho polohy, nehybnosti, výrazu tváře a zbožného obdivu, jež dívčí zjev vyvolává v kolemjdoucích lidech:

„Její postava svítila ze dveří krámků a překvapovala i na chodníku, když stála pod akátem, na polo odvrácená do ulice, jako by byla z těžkého zlata, ač se zdálo, že se nohama sotva opírá o zemi. Obočí jí vzrostlo a oči se naučily krásnému, pomalému pohybu, který je ukazoval s vážnou úctou i v radosti a údivu. Pobytem v pekařském krámkě se její půvab připodobnil lahodě Božího daru, dozrálého v ohni slunce a dopečeného v žáru pece. Trochu zasněného smutku, zakrytého dobře dětskou spanilostí, působilo, že mnoho očí se za ní obracelo, ale málo kdo si troufal více než se na ni usmát nebo ji pozdravit. Promluvil-li s ní někdo pod akátem nebo když stála ve dveřích, žmolíc střepeček své zástěrky, každý se trochu potěšil jejím úsměvem, zlatou bělostí jejích rukou a zvláštním vzplanutím krásného obličeje, které však nebylo plachým a bezradným studem, poněvadž oči se jí rozšiřovaly spíše směle a ohnivě a její rozkvetlý obličej vítězil upřímnou srdečností nějaké neznámé tesknoty.⁴⁶

Uvedli jsme dvě ukázky, v nichž je dívčí obraz připodobňován k obrazu světice – jednou v jejím zjevení, podruhé jako její socha. Jiřina Popelová ve své stati *Příroda a žena v díle Jaroslava Durycha* píše, že „ženské postavy Durychovy nejsou jen produševněny, ale prozářeny katolickou symbolikou“. ⁴⁷ Katolictví posvětilo čistotu panenství, stud milenky i vznešenost mateřství, symbolizujíc v Madoně a postavách světic výsostné ženství, silné i sladké, triumfující, hrdé a zase prosté, dojmavé ve své pokoře a v plném odevzdání citu.

⁴⁶ Durych, Jaroslav: *Sedmikráska*. Ladislav Kuncíř, Praha 1932, str. 92.

⁴⁷ Popelová, Jiřina: *Příroda a žena v díle Jaroslava Durycha*. In. *Jaroslav Durych – Život, ohlasy, soupis díla a literatury o něm*. Atlantis, Brno 2000, str. 170.

Tvrdíme-li, že Durychovy dívčí postavy působí ve svém zobrazení polorealistickým a poloiluzivním dojmem, dodejme, že hrdinky jsou skutečně postaveny do prostoru mezi nebem a zemí, na hranici snu a reality, přirozena a nadpřirozena. (Například v románu *Na horách* je děj symbolicky přímo situován do prostoru „mezi nebem a zemí“ – na vrcholky vysokých hor, jež jsou nejvlastnějším prostorem románové hlavní hrdinky).

A všimněme si ještě jedné skutečnosti, která souvisí s povýšením dívky blíže „nebeskému prostoru“. Zatímco mezi Bohem a mužem stojí v Durychově pojetí žena jako prostředník, jako mužova průvodkyně na cestě k Bohu a zjevovatelka Boží krásy, ženin vztah k Bohu je nezprostředkovaný, nehledaný, je samozřejmý. Dívčí postavy Durychových knih tápou v životě mnohe méně než postavy mužské a ať už je jejich osud jakkoli těžký a útrapný, odevzdávají se mu pokorně, ale vždy také s důstojností. Jsou si vědomy něčeho, co mužům zůstává skryto, co muži teprve mají objevit a poznat. (Je tomu tak nejen v *Sedmikrásce*, ale také například v *Písni o růži* a velmi explicitně v povídce *Píseň milostná*.)

Ženy jsou si u Durycha více jisty samy sebou i Bohem, kterému jakoby lépe rozumějí než muži. Zuzana Fialová vidí zdroj této ženské jistoty Durychových hrdinek v biologickém určení ženy: „Žena jako bytost schopná rodit, dávat život, je nositelkou trvalých hodnot a zároveň svrchované moci. Má zde na zemi jasný úkol, na rozdíl od muže své určení nemusí hledat, z toho pudově pramení pocit jistoty. Vždycky může svůj život naplnit, dát mu smysl. Smrt při porodu je jakýmsi symbolickým splněním jejího poslání (Hanka v *Písni o růži*, Judita v *Masopustu*).“⁴⁸

V *Sedmikrásce* se pak z chlapcovy perspektivy jeví dívčina existence téměř jako existence Boží (jejímž symbolem tu do jisté míry dívčí

⁴⁸ Fialová, Zuzana: Pojetí ženských a mužských postav v próze Jaroslava Durycha. In *Bloudění časem a prostorem – Jaroslav Durych známý i neznámý*. Gaudeamus, Hradec Králové 1997, str. 89-100.

postava také je). Všimněme si aspektu všudypřítomnosti a vševědoucnosti: „Byla všudypřítomná. Všecko, co bylo krásného ve věcech, událostech, v přírodě a v snění, hlásalo její tichou krásu a tajemnou vševědoucnost. Věděl, že ho všude vidí a pozoruje hlubokýma očima, třebaš ji sám zahlédnouti nemohl. Byl rád, že se dívá na něho, když on se nemůže dívati na ni.⁴⁹“

Obraz ženy Durych napíná na vertikálu nebe a země také tím, že dívku, jež je mu symbolem Boží dokonalosti, zároveň paralelizuje s obrazem květiny – jak napovídá již samotný název knihy.

A není tomu tak pouze v *Sedmikrásce*. Už jsme viděli, jak se metafora květin a dívek uplatnila ve sbírce *Panenky*. A stejné podobenství najdeme i jinde, také některé další tituly mají květinu obsaženou v názvu – například novela *Píseň o růži* nebo esejistická *Gotická růže*, v jejíž stati *Tajemství dívčí krásy* Durych píše:

„Nejdokonalejším podobenstvím dívčí bytosti mezi věcmi nižšího řádu jsou květiny; jsou jejím pokorným a věrným odleskem; mají všechny její vlastnosti, jsou jejím obrazným písmem, první z otvírajících klíčů. Jejich vzrůst a rozkvět jest první metaforou její tajemné fyziologie; dešifrováním květin vykonává umění velký díl práce na očištění lidských smyslů a tělesné hmoty. Z květin voní dívčí krása jako víno nalité do vody; jsou prudce smyslné, a proto čisté; nemluví.“⁵⁰

V úvodní básni *Panenek* se květinová paralela k dívkám zkonkrétňuje – nejvíce se Durychovým „panenkám“ z květin podobá „chudičké kvítí“, které „v mlhách se zrodilo na kraji cest“. A právě z takových květů je sedmikráska. V ní se spojuje křehká krása s chudobou (viz také její lidový název chudobka) a prostotou (není to květina šlechtěná „v zahradách pánů“, ale všude rozšířené luční kvítí, ze kterého si děvčátka-panenky pletou věnečky). Navíc je *sedmikráska*

⁴⁹ Durych, Jaroslav: *Sedmikráska*. Ladislav Kuníř, Praha 1932. str. 48

⁵⁰ Durych, Jaroslav: *Tajemství dívčí krásy*. In. *Gotická růže*. Štorch-Marien, Aventinum, Praha 1923, str. 27.

chudobka také léčivou bylinou. I její barvy odpovídají odstínům, kterými jsou líčeny Durychovy dívky – bílá, zlatá, narůžovělá. V názvu knihy skrývá motiv sedmikrásky i symboliku sedmera hledání.⁵¹

4. 2. 2. „Zčištěná erotičnost“ *Sedmikrásky*

Sedmikráska je moderní próza a její tvar – novela – je tvarem moderní literatury. Není zde tedy patrný vliv ani ohlas lidové poezie, jež by umožňovala, tak jako v *Panenkách*, „bezklauzurní“ erotičnost, s velmi explicitní erotickou obrazností, jakou jsme viděli v Durychových básních.

V *Sedmikrásce* je erotičnost více poznamenána vnitřním zápasem těla a ducha, zápasem, jehož smyslem není vítězení, ale smířování, udržování rovnováhy – což však předpokládá, že se v něm nikdy nesmí ustát. Slovy Jaroslava Durycha: „Smyslů jest třeba velmi citlivých: nejprudší smyslnosti, těžké jako zatracení. Neviditelnou prací askeze se tvoří v nitru z pekla ráj; žár smyslů jest sice vždy na postupu, spíše ho přibývá, než ubývá, ale zároveň se destiluje, čistí. Nikoliv utlumení, nýbrž tlumení smyslů jest tu zákonem; úplná smrt smyslů a žádostí jest i smrtí umění.“⁵²

Bedřich Václavek soudí, že právě v *Sedmikrásce* je odhalována podstata Durychovy erotičnosti, jejímž výsledkem je erotika „zčištěná“ tlumením smyslů a žádostí, „bolestná slast“.⁵³

⁵¹ V souvislosti se sedmikráskou ještě zmiňme závěr povídky *Tři troničky*: „Rychle přitáhla k sobě děti a líbala je. ‚Děti, moje děti! Vy jste moje tři troničky, svět by za vás za všechny tři teď nedal ani troniček, chudobky moje!‘ Dvě starší děti ani nedutaly. Jen nejmladší, které ještě neumělo vyslovovat, řeklo pravdu za všechny: ‚Já nejsem chudobka, já jsem sedmikráska!‘“ (In Durych, Jaroslav: *Tři troničky*. Fr. Borový, Praha 1923, str. 26).

A také v poslední sloce poslední básně *Panenek* (tedy opět na závěr) najdeme oslovení devčátka „sedmikrásko malá/kam bys utíkala“

⁵² Durych, Jaroslav: *Gotická růže*. Aventinum, Praha 1923, str. 27.

⁵³ Václavek, Bedřich: *Poutník Absolutna*. In *Jaroslav Durych – život, ohlasy, soupis díla a literatury o něm*. Atlantis, Praha 2000. str. 100

„Cudnost“ Durychovy erotiky se projevuje v cudném a zdrženlivém přístupu jeho postav k tělesné lásce:

„Byla bezbranná. Tak úplně cítil její tělo a duši ve svých rukou: její vůle byla v jeho vůli. A přece viděl nějaké blahoslavenství tichosti a čistoty. Polibek mu stačil. Bylo to až nemoudré, že ji líbal. Vždyť v polibku jest nejvyšší rozkoš; v něm jest vůně a krása největší radosti; jen blázen a zvíře rozkouše růži v ústech a polyká ji. A kdyby mohl zajíti za ní do její komůrky, ach ne, to už jest jiný život!“⁵⁴

Také erotičnost textu jako celku je tlumená – projevuje se nejvíce jako výraz touhy. U Durycha nenajdeme například odtabuizování skrývaných částí těla, které v soudobé avantgardní literatuře vedlo až k přiblížení k pornografii. Durychova erotika je především smyslné a smyslové uchopení lásky, jeho texty pulsují nikoli náruživostí těla, ale náruživostí citu. Otevřenost jeho erotiky spočívá v odvaze bezprostředně vyslovit touhu a krásu, ne v troufalosti vystavit na odiv nahé ženské tělo.

Václavek mimo jiné ve svém textu uvádí zajímavou paralelu Durychova náboženského pojetí světa a jeho erotiky.⁵⁵ Vychází z Durychovy absolutní hodnoty – Boha, největšího abstrakta, které je zdrojem všeho dalšího –, a tvrdí: „Durych má zrak jen pro Absolutno, abstraktum, uniká mu jednotlivina, konkrétno. Nepozná často Absolutno (jako v *Sedmikrásce* svou milenku), když má podobu konkrétního tvaru, a pyká za to. Ale miluje, bolestnou slast těchto stavů (...).“

Erotičnost *Sedmikrásky* je odhmotněná, abstraktní a symbolická, protože abstraktní je do určité míry (jak jsme viděli výše) i „erotický objekt“. Václavek, který vidí v symboličnosti Durychových postav neschopnost vytvořit postavu konkrétní, přiznává, že v *Sedmikrásce*

⁵⁴ Durych, Jaroslav: *Sedmikráska*. Ladislav Kuncíř, Praha 1932, str. 131.

⁵⁵ Václavek, Bedřich: Poutník absolutna. In. Jaroslav Durych – Život, ohlasy, soupis díla a literatury o něm. Atlantis, Brno 2000, str. 101.

„překonává Durych symbolizování ‚lásky vůbec‘ a přichází až na práh ztělesnění symbolu.“⁵⁶

Nejvíce konkretizovaná je postava dívky v první a poslední kapitole, kde je vyprávění vedeno z její perspektivy, zde je zkonkrétněna svým vlastním kontextem. Ve vnitřních kapitolách s „proměněnou identitou“ vypravěč sleduje děj z perspektivy chlapce – to jemu se dívka zjevuje jako přízrak, to v jeho očích ztrácí kontury skutečnosti, protože je vždy při setkání s aktuálním děvčátkem konfrontován se ztrátou a „zmizením“ děvčátka předchozího, z něhož zůstává jen abstraktní přítomnost jeho vzpomínky. Proto stále hledá a nenachází. Tváří v tvář jedné podobě hledá podobu druhou, každá jednotlivá mu potom uniká. Teprve když se jednotlivosti (všechna děvčátka) spojí v celek (devčátko jediné) nachází cestu ze svého milostného utrpení a lásku.

Uvedli jsme, že v erotičnosti *Panenek* a erotičnosti *Sedmikrásky* spatřujeme rozdíl v míře explicity erotických obrazů – *Panenky* hlásící se k lidové poezii mohou býti eroticky „uvolněnější“, otevřenější. Nyní se chceme věnovat aspektu, který je naopak oběma dílům společný. Je jím určitá erotická infantilnost, „pubertní prvek“ (Václavek).

Objekty erotické touhy jsou v Durychových knihách téměř vždy ještě nedospělé dívky – panny. (Panenskost zde má větší váhu než nedospělost.)

V *Panenkách* je nízký věk hrdinek identifikovatelný nejen z řady veršů plných deminutiv, ale také četností adjektiva „dětský“ v souvislosti s dívčím vzhledem: „nesu vám květy dětské a teskné“, „ručku tvou ti vezmu sám, / jest tak dětská, tichá“, „Krátký je tvůj dívčí šat, nožky pod ním září– / Nemusíš se zardívat, / kadeřemi zakrývat / úsměv dětských

⁵⁶ Václavek, Bedřich: Poutník absolutna. In. Jaroslav Durych – Život, ohlasy, soupis díla a literatury o něm. Atlantis, Brno 2000, str. 101.

tváří“, „Což se budu stydět / dívčích nožek malých?“, „dětské neposedné vlasy / rdí se červánkem“, „štěstí chvělo se jí / v dětském obličejí“.

V *Sedmikrásce* je dívčin věk přímo udán – je jí šestnáct let. V textu nemá jméno, ale věk je konkrétní. Stejně stará je Krista z románu *Na horách*. I postavám *Písně o růži* je všem méně než osmnáct let a mohli bychom pokračovat. Podstatné je, že Durych věk svých hrdinek velmi často přesně uvede, a tím zdůrazní.

Panenská krása je u Durycha ještě nevědomá, nepoznaná, a proto absolutně čistá. Stejně tak nevědomá a nepoznaná jako byla nahota v ráji prvních lidí před pádem. „Poznání“ a nabytí vědomí těla (měnícího se v tělo ženské) vyvolává první stud (tak jako první stud pociťovaný Evou v ráji) a zneklidnění: „Vzpomněla si, proč kdysi nevrle otočila zrcadlo sklem k zdi. Bylo to tenkrát, když v něm při mytí zahlédla, že se její dětské tělo změnilo v panenské a nemohla se ze zármutku nad tou cizí a nesnesitelnou věcí utěšit.“⁵⁷

Ve jménu „zčištění erotiky“, ztišení vášní, je i závěr novely – touha a žádost je vystřídána poctem naplnění a vzájemné důvěry. Těžiště je přeneseno (navráceno?) z fyzické žádostivosti na společné duchovní spočinutí. Zde se Durych ve svém trvalém vnitřním zápasu jasně přiklonil na stranu „ducha“:

„Poněvadž štěstí po bouři jest sladší a čistší než štěstí bouřlivé, byli o jejich objetí čisté a tiché; neměli na spěch, nebylo třeba trhat. Ted' byl čas kvést. Mluvili o svatbě. Nebylo pokušení, poněvadž již nebylo strachu z toho, že láska unikne, a krása žádosti se proměnila v krásu důvěry, v štěstí, které již člověk nemusí skrývat, ale kterým se může chlubit. Třebas nebylo naspěch a nikdo jich nerozháněl od sebe, dívčí pokoj přece jen si žádal klidu. Dívka ještě měla v něm spáti.“⁵⁸

⁵⁷ Durych, Jakoslav: *Sedmikráska*. Ladislav Kuncíř, Praha 1932, str. 31.

⁵⁸ Tamtéž, str. 194.

Takovým závěrem završil Durych symboličnost celé milostné cesty a zatěžkal ji tím možná zbytečnou moralitou. (Zvlášť zmínka o svatbě v tomto kontextu vyznívá jako moralizující vsuvka. Podotkněme, že v jiných jeho knihách – např. v povídce *Tři dukáty*, románech *Na horách* nebo *Masopust* – Durych naopak uplatnil motiv milostného odevzdání ještě před sňatkem.) Je otázkou, zda by „naplnění“ milostného citu, kterému se Durych v závěru *Sedmikrásky* vyhnul, nebylo metafoře hledání Boha spíše ku prospěchu.

4. 3. Dvě knihy povídek – *Tři dukáty* a *Tři troničky*

Dva povídkové triptychy, jejichž souvislost je demonstrována názvy, bývají označovány jako Durychova „sociální próza“. (K termínu sociální próza a sociální tematika v diskursu Durychova díla jsme se vyjádřili výše.)

Tři dukáty obsahující povídky *Tři dukáty*, *Zasvěcení* a *Almužna* vyšly v roce 1919. Kniha *Tři troničky* tvořená povídkami *Tři troničky*, *Pohádka* a *Píseň milostná* vyšla o čtyři roky později (1923). Oba povídkové soubory byly čtenářsky velmi úspěšné a dočkaly se opakovaného vydání.⁵⁹

Ve druhém společném vydání obou souborů z roku 1957 došlo ke značným redakčním zásahům do textů (dle informace uvedené v soupisu Durychova díla a literatury o něm se nejednalo o zásahy autorovy).⁶⁰ Následující, třetí společné vydání *Tří dukátů* a *Tří troniček* (1987) tyto zásahy převzalo a navíc byly provedeny zásahy další. Po dvou „opráních“ byl tak text kromě škrtnutí téměř všech erotických pasáží také „vyčištěn“

⁵⁹ Knižní vydání *Tří dukátů*: 1919; 1927; od třetího vydání společně se *Třemi troničkami*: 1935; 1957 (se značnými zásahy do textu); 1986 (další textové zásahy); *Tři troničky*: 1923; poté se *Třemi dukáty*. Povídka *Píseň milostná* samostatně 1929 (upravená). Dále byly vydány některé jednotlivé povídky časopisecky.

⁶⁰ Jaroslav Durych – *Život, ohlasy, soupis díla a literatury o něm*. Atlantis, Brno 2000. str 539

od stop reálného zakotvení příběhu: vynechány byly místní údaje a jména osob nahrazena zájmeny. Dále byla odstraněna cizí nebo cize znějící slova (ironizovat, symbolizovat, mechanický, abstraktní, instinktivní aj.). A vynechány byly také filozofující dialogy postav.

My jsme pro naše účely při srovnávání pracovali s vydáním z roku 1957, protože změny týkající se erotických částí textů byly provedeny především v této první cenzurované verzi.

V monografické studii napsané pro sborník věnovaný Jaroslavu Durychovi píše Jiří Kudrnáč a Karel Komárek, že povídky navazují svou nekomplikovaností děje a kresbou postav na českou venkovskou prózu 19. století.⁶¹

Povídky ale nejsou žánrově zcela jednotné, výše uvedená teze jistě platí například u druhé povídky *Tří dukátů* Zasvěcení, ale povídku *Píseň milostná ze Tří troníčků* už přesně necharakterizuje, tu bychom označili spíše za básnickou prózu.

Stejně jako v *Sedmikrásce* se i v těchto povídkách prolíná symbolistické a mystické ztvárnění skutečnosti a stylová realističnost. Vytvářejí určitou paralelu k dobové proletářské literatuře, se kterou je pojí téma chudoby a zobrazování světa chudých lidí a od níž ji odlišuje rozdílný přístup k tomuto tématu – u Durycha naprosto chybí intence nastolení spravedlivějšího sociálního řádu pomocí převratu ve společnosti. Jeho jedinou intencí je vždy spravedlivý řád vyšší než společenský. Chudoba pro Durycha není sociálním statutem, nýbrž bohulibým stavem ducha i těla, a nastolení spravedlivějšího řádu by neznamenal převrat ve společnosti v tom smyslu, že by chudí přestali býti chudými, ale že by se stali mluvčími, vyvolenými společností a předávali jí své hodnoty. Durych tím, že ztotožňuje stav chudoby s morální ctností, ustanovuje svými díly jakousi aristokracii chudoby, vrstvu lidí, jejichž „bohatství“ spočívá v duchovním majetku.

⁶¹ Jaroslav Durych – *Život, ohlasy, soupis díla a literatury o něm*. Atlantis, Brno 2000. str. 43

Z obou triptychů, celkem obshujícím šest povídek, vybíráme k bližšímu zkoumání povídky dvě: Tři dukáty ze stejnojmenné sbírky, ze *Tří troníčků* pak Píseň milostnou. Obě povídky tematizují milostný cit a jsou prosyceny erotickou motivikou, každá však představuje jiný žánr i styl.

4. 3. 1. Erós a étos Tří dukátů

Povídka Tři dukáty byla poprvé otištěna v *Lumíru* v roce 1917, knižně vyšla ve stejnojmenném souboru o dva roky později.

V případě Tří dukátů bylo cenzurními zásahy ve druhém společném vydání obou povídkových triptychů „ubráno“ na erotičnosti vškrtnutím jednotlivých slov, ale i celých pasáží, čímž byla znejasněna i dějová linie povídky.

V povídce jsou postaveny do vyhroceného kontrastu svět chudých, reprezentovaný děvčetem žijícím se stárnoucími a nemocnými rodiči v absolutní bídě, a svět bohatých, zastoupený mužem, továrníkem, dědicem rodinného jmění. Zoufalá chudoba („doma nebylo ani kusu niti“) a strach o vyhladovělé a nemocné rodiče donutí dívku k rozhodnutí začít prodávat své tělo. V takovém motivu nemůže být po idealizaci a „estetice“ chudoby (jakou najdme například v *Sedmikrásce*) ani stopy:

„Viděla sice více děvčat, která vesele šla a druhý den se vracela se smíchem a vyzývavou tváří, těšíce se na to, co přijde; ale nechápala. Snad to přece není tak hrozné. Před svým rozhodnutím měla mnoho bezesných nocí a hlava ji bolela, ale viděla bídu od mládí, a když se vracela šedými

ulicemi s vyhaslými okny domů, přemýšlejíc o životě děvčat, která se veselí a těší, volala bída na ni z koutů: „Tak kdy přijdeš už ty?“⁶²

Povídka je psána expresivním jazykem, zvláště v pasážích naturalisticky líčících bídu a utrpení chudých, zkondenzované v aktu prostituování se dívky-panny: „Byl poslední okamžik, mrazilo ji hrůzou, že se odvažuje příliš pozdě. Mohla to vědět, že jednou musí, a měla to statečně učinit. Dříve by se snad byla výhodně prodala, ale dnes jí už nezbývá času a síly, aby mohla hledat, aby si mohla vybrat. A tu cítila v ústech hnus, temnější než nejbídnější bolest, to, co bylo hluboko pod hrůzou a pod bolestí.“⁶³

V popisu hrůzy a dívčina odporu se zároveň objevuje pocit vzrušení a přijímání utrpení jako mučednické radosti - antitetičnost emocí pro Durycha jako dědice barokní literární kultury typická (mnohem výrazněji než v prózách tzv. „dívčího cyklu“ se projevuje například v *Masopustu* nebo v *Boží duze*, textech, který typ „nahé dívky“ z tzv. dívčího cyklu podstatně přetvářejí):

„Co teď přijde! Snad se bude musit spokojit s prvním chudákem, aby za pár šestáků mohla koupit večeři. Kolikrát bude musit jít po ulici a snad i s pláčem prosit! Vždyť propásla i čas pro tento příšerný úspěch. Snad nebude smět žádati ani větší peníz za první nabídku svého dětského těla (...). A přece jí bylo nějak lehce, skoro veselo. Poslouchala, jak jí srdce tluč, cítila je dobře. Byla vzrušena a nedočkava. Čím dříve, tím lépe. Přemýšlela, kam půjde, když se náhle zachvěla a zesinala, jako by jí vlhkou zdechlinu hodili na řadra.“⁶⁴

Nabízí se srovnání se *Sedmikráskou*: i zde jde o realisticky podaný příběh s ne příliš věrohodným vývojem děje, i zde je dvojice milenců a

⁶² Durych, Jaroslav: *Tři dukáty*. In *Tři dukáty*. Dobré dílo (Stanislava Jílovská), Stará Říše, Praha 1919, str. 20.

⁶³ Tamtéž, str. 22.

⁶⁴ Tamtéž, str. 23.

jejich cesta k sobě a v závěru završení cesty. Jinak se ale obě díla od sebe výrazně odlišují a vytvářejí zcela jinou erotickou polohu:

Tři dukáty jsou ve srovnání se *Sedmikráskou* expresivnější, a to nejen jazykově, ale i v zostřeném vidění skutečnosti – a zostřené vidění znamená i kritičtější obraz skutečnosti. Próza také nese rys autenticity a dokumentárnosti – ústřední postavy mají jména i příjmení (navíc několikrát uvedena v úřední formální podobě – Josef Švestka a Ludmila Smíšková). Všim tím si povídka *Tři dukáty* mnohem více než snová a subjektivizovaná *Sedmikráska* činí nárok kriticky vypovídat o soudobé společnosti.

To, co bylo v *Sedmikrásce* pozadím milostného příběhu, je tady jeho určením: chudoba v *Sedmikrásce* není nijak tematizována, postavy se pohybují sice v prostředí, jež je sociálně určeno, ale nejsou s ním samy v přímém konfliktu a ani jiný, jim vnější konflikt bohatého a chudého světa v syžetu *Sedmikrásky* neprobíhá. Naproti tomu ve *Třech dukátech* je takový konflikt tématem, protože je příčinou vztahu ústředních hrdinů.

Zaměříme se nyní blíže na rozdílné zobrazení motivů chudoby a erotiky v obou textech:

V *Sedmikrásce* vystavěl Durych svět chudoby jako idealizovaný a estetizovaný prostor; chudý dívčí šat působí něžně, chudá světnička útulně; chudoba je zde více prostotou, více spokojeností s málem než ohrožujícím nedostatkem. Je to stav čistoty a osvobození od věcí, „chudé štěstí“.

Naproti tomu chudoba zobrazená v povídce *Tři dukáty* je chudoba drsná, ponižující, deptající; chudoba, jež nevede na okraj společnosti, ale přímo na pokraj smrti. Stojí tu tedy proti sobě něžná drobnokresba prostoty a expresivní bída obnažující lidské zoufalství.

Erotičnost *Sedmikrásky* a *Tří dukátů* tento rozdíl v zobrazení chudoby kopíruje: proti „zčištěné“ erotice okouzlenosti dívčím půvabem a téměř odhmotněné tělesnosti stojí erotika mnohdy násilná, spojená s ponížením, vzrušená spíše hrůzou než krásou: „Pak si ji prohlížel urážlivě a posměšně, strojil se okázale a nejapně, takže jej přirovnávala k ošklivým věcem, ale jeho oči byly stále za ní. A ten děsný a ohavný pohled, který rval nuzné švy jejích šatů a kousal jí do těla.“⁶⁵

Erotika *Sedmikrásky* je prosvětlená radostí z půvabu mládí, je v ní skryta naděje, tajemství, očekávání krásného. Erotika ve *Třech dukátech* je ztemnělá, ztěžklá zoufalstvím a poznamenaná nerovnováhou milenců.

V erotičnosti povídky se soustředí konflikt, na kterém je příběh vystavěn. Jednak je tu konflikt společenský, o němž jsme se zmínili již výše: střet chudoby se světem bohatých. Také vztah ústředních postav je poznamenán rozporem – Lidušku Švestka odpuzuje a děsí, ale zároveň je jím přitahována. A pak jsou tu ještě vnitřní konflikty obou hrdninů – dívka, jež se rozhoduje, zda prodat, či neprodat své tělo, a bohatý muž, jenž zřejmě na základě svého niterného konfliktu nachází nevěstu mezi nejchudšími a vzdává se svého bohatství.

V takové erotice nenajdeme lehkost hry, radost z těla a mládí, ale závažnost sebeobětujícího aktu, a v něm obsaženou obžalobu společnosti. Panenské dívčí tělo tu není tajemstvím a kouzlem, není posvátné, je na prodej. A dívčí krása je spíše oplakávána, než opěvována. Proti snu *Sedmikrásky* stojí bolestná agónie *Tří dukátů*:

„‘A ty odcházíš ode mne a ani naposledy –‘ vykřikla Liduška, *ale zarazila se uprostřed vášnivé a odvážné výzvy a zahořela žhavým a temným studem.*⁶⁶ ‚Mám?‘ ptal se velice tiše. ‚Musíš!‘ vykřikla a vrhla se mu do náručí. ‚Třebas mě prodej, zavleč, a půjdu, kam mě dáš,‘ plakala na

⁶⁵ Durych, Jaroslav: *Tři dukáty*. In *Tři dukáty*. Dobré dílo (Stanislava Jílovská), Stará Říše, Praha 1919, str. 19.

⁶⁶ Kurzívou uvádíme části textu, jež byly do cenzurovaného vydání v roce 1957 vynechány nebo změněny.

jeho prsou, „ale aspoň buď nyní můj, dokud jsi ještě u mne!“ „Nuže jsem tvůj,“ pravil chladně. A když se s něžným spěchem svlékala a sloužila mu s veškerou bolestí rozloučení, když jí slzy tekly po tvářích a tělo se chvělo nádherou nejtěžšího žalu, byl jeho pohled tak tvrdý a chladný, že jí bylo úzko. *Nechal se od ní vésti* a v jeho pohybech nebylo něhy, v jeho očích nebylo soucitu. Jen ona trpěla a volala žádostí lásky a pláčem srdce. Loučila se, jak rychlé to bylo loučení! *Viděla, že jí už jeho láska nehřeje, proto chtěla aspoň jeho zahráti a jemu dáti ještě všechno, co mohla, na poslední cestu.* Když jí únavou ruce sklesly, vstával z lůžka. Zakryla si zoufale obličej.“⁶⁷

Stejně jako v *Sedmikrásce* i ve *Třech dukátech* se prosazuje motiv vykoupení, a to dokonce dvojí. V dějové rovině vykupuje (doslova vykupuje penězi) Josef Švestka Lidušku z chudoby a z jejího ponížení. Ale podtext příběhu obsahuje vykoupení opačné (a v kontextu Durychova smýšlení mnohem zásadnější) – ona vykupuje jeho tím, že ho přijímá, že se mu oddává. Tím, že se do Švestky zamiluje, ho bere na milost. Její dobrota a čistota mu otevírají oči i srdce, je mu odpuštěno jeho bohatství (kterého se ostatně, jak vyplývá z některých náznaků, nakonec možná vzdává).

Povídka je působivější ve své první části, především sugestivním líčením utrpení a drastickými obrazy bídy. Ve druhé půli se děj zlomí a příběh se začne svažovat ke smířlivému a poněkud „románkovému“ konci. Ubývá expresivity, výrazu bídy i erotičnosti.

Je třeba ale podotknout, že interpretace příběhu i jeho závěru zůstává do značné míry otevřená. Mimo jiné proto, že řada okolností je v povídce nevyjasněna, především zůstává čtenáři (úmyslně?) skryta motivace jednání postavy Josefa Švestky (Co bylo původně jeho záměrem? Je všechno, co se v příběhu odehraje, podle jeho plánu, nebo ho Liduška uhranula svou čistotou a láskou? V čem tkví jeho spor

⁶⁷ Tři dukáty. In Durych, Jaroslav: *Tři dukáty*. Dobré dílo, (Stanislava Jílovská), Stará Říše, Praha 1919, str. 39.

s matkou? Vzdává se nakonec svého jmění?), o jehož životě a smýšlení mnoho nevíme (spíše se dozvídáme o způsobu života v dostatku peněz) a jenž je převážně líčen z pohledu Liduščina.

Přesto ale nemůžeme nepřipustit, že realisticky podaný (a ne příliš věrohodný) příběh je obalen barvotiskovou sentimentalitou. Pokládáme to však primárně za projev žánrové příslušnosti, hlubší rovina povídky převrací motiv vykoupení a dodává ději mystický smysl podobného rázu jako v *Sedmikrásce*.

Žánry a formy svých textů Durych volil cíleně takové, jež by se blížily lidové tvorbě (písňové *Panenky*) a také tvorbě pro lid. Putna vykládá Durychovu inklinaci k lidovým a „pokleslým“ žánrům jeho snahou „psát autentickou literaturu chudoby“ a vymezit se proti „‘umělé‘ proletářské literatuře avantgardní“ a považuje ji za „vědomé použití postupu lidové kalendářové literatury pro veskrze nekalendářový účel.“⁶⁸

Neplatí to ale o všech textech „dívčího cyklu“. V řadě ohledů odlišná je např. lyrickoepická povídka *Píseň milostná* ze *Tří troníček*. Ta se žánrově nejvíce blíží básnické próze.

4. 3. 2. Erós a thanatos v Písni milostné

Povídka *Píseň milostná* vyšla poprvé v souboru *Tři troníčky* roku 1923. Její samostatné knižní vydání z roku 1929 je uvedeno v bibliografii Jaroslava Durycha jako „definitivní znění“ a text v něm doznal první řady změn. Především byl výrazně zkrácen, vynechány byly celé odstavce, dále došlo ve vniřních monologích k nahrazení první a druhé osoby singuláru „neosobní“ třetí osobou. Zásahy zde provedl sám Durych a rozhodně se nejedná o úpravy nepatrné. Ve srovnání s drastickými cenzurními

⁶⁸ Putna, M. C.: *Jaroslav Durych*. Torst, Praha 2003, str. 54.

zásahy do již zmíněného vydání v Lidové demokracii z roku 1957 se ale znění povídky z let 1923 a 1929 neliší nijak zásadně.

Ze všech povídek obou souborů byla právě Píseň milostná pustošivými úpravami zasažena nejfatálněji.⁶⁹

Došlo k vyškrtnutí téměř poloviny textu. Kompletně byla odstraněna vnitřní část, již považujeme za umělecký vrchol povídky, osamostatnělou báseň v próze. Příčinou vyškrtnutí tohoto výsostně poetického textu byla právě jeho otevřená erotičnost.

Tato část je tvořena střídáním vnitřních monologů dívky a postavy chlapce. Monology na sebe ale reagují a navazují, můžeme tedy hovořit o jejich milostném „vnitřním dialogu“, rozsahem na několika stranách tvořícím více než třetinu celé povídky.

V uvozené přímé řeči si postavy vymění jen několik replik, většina jejich konverzace se odehrává právě ve formě vnitřních promluv, které, ač nahlas nevysloveny, přece spolu komunikují (po příkladu teze, že milenci si rozumějí beze slov). Vyškrtnutím celé části střídajících se vnitřních monologů, ztrácí následné jednání postav opodstatnění a jeví se nemotivované, protože těžiště vztahu a milostného dorozumívání tu spočívá právě v „domluvě beze slov“.

Mimo to také vzniká nerovnováha mezi dvěma literárními veletématy – tématem lásky a smrti. Vyškrtnutím téměř celé části povídky věnované tématu lásky získává zásadní převahu část první, zpracovávající téma smrti. Povídka je pak mnohem více právě o ní a souvislost lásky (potažmo erotiky) a smrti se zdá být násilně naroubována v závěru. V původním znění povídky jsou si láska a smrt rovny a jejich prolnutí je přirozené a osmyslňující.

⁶⁹ Pochopitelně, že v padesátých letech bylo vydání díla Jaroslava Durycha, jenž v tomto období jinak nebyl prakticky vydáván, samo o sobě velkým činem, který je třeba hodnotit kladně. A je paradoxní a pro dobu příznačné, že se cenzura zaměřila u katolického autora právě na erotické pasáže.

Příběh je stejně jako příběhy ostatních Durychových povídek nekomplikovaný, nevěrohodný až absurdní a smysl získává mnohem spíše v symbolické rovině (hrdinka přihlíží na ulici smrti malé holčičky, uloží její tělo u sebe doma, mrtvou nechává odpočívat a jde ven, tam potkává chlapce-tuláka, kterého se samozřejmostí přivádí domů, aby jejich milostná touha došla naplnění, aby se láska setkala se smrtí a objevila svou pravou podstatu), ale vyprávění se liší – spíše než realistické postupy jsou užity postupy básnické, vyprávění je tak silně subjektivní a lyrizované. Mysl postav (především dívky) se ocitá ve stavu vytržení, vyprávění je cloněné snem a realita a děj ustupují lyrickému vědomí.

Otevřená erotičnost vnitřního dialogu postav připomíná v leccems hravou erotičnost *Panenek* – jazykově volbou lexika, deminutivními výrazy, oslovováním, dialogičností, situačně pak milostnou hrou (chlapec svádí dívku) s infantilizujícími prvky: „Pojď, kvítečku můj, mladý kvítečku, nahý kvítečku! Máš jen dívčí šatečky a ty se svlékají, jako jsi přítelkyni ve škole pomáhala strojit panenku.“⁷⁰

Ale na rozdíl od *Panenek*, kde jsou dívky spíše pasivními a nevědomými objekty a perspektiva vnímání je neměně na straně lyrického subjektu, zde se prostor dělí mezi prožívání obou postav a perspektiva se tak střídá. Dívčí hrdinka chlapci neuniká, přijímá jeho naléhání a touhu stejně samozřejmě, jako k sobě přijala mrtvé děvčátko. Ví, že před láskou se nesmí a nelze uhnout, tak jako nelze uhnout před smrtí.

Je zde výrazný motiv dívčí převahy, ač je z chlapcova pohledu objektem, který se on snaží uchvátit, ona ho vede, určuje směr cesty (věcné i symbolické). Neodmítá ho, neutíká, ale několikrát se táže, co chce. První pronesená slova k chlapci jsou: „‘Co chceš?’ zeptala se tiše

⁷⁰ Durych, Jaroslav: *Píseň milostná*. In *Tři troničky*. Nakl. Fr. Borový, Praha 1923, str. 86.

upřímně, až se podivil jasu jejích slov“⁷¹ a dále ve vniřních monologích: „Co chceš, můj hochu, co chceš?“⁷², „Almužna lásky se nevyčítá. Ale víš, co chceš?“⁷³. Ve skutečnosti se tím ale dívka ptá: víš, co je to, co chceš?, víš, jaký to má smysl? Ona je si na rozdíl od něho významu a závažnosti tohoto „setkání“ vědoma a cíleně jej vede k poznání a k pochopení.

Proměna prostoru pak sama přináší proměnu žánru, básnické perspektivy. Milostný dialog probíhá na cestě, někde venku, mimo domov, na neurčitém, snovém místě, které je dáno svým účelem, spíš než vlastní povahou: „Šla, poněvadž byla unavena smutkem a tesknou, matka nebyla doma, za městem voněla louka, hučely staré lípy a střemchy se skvěly v šeru. Lipová alej, hluboká, temná a tichá! Šla a snila. O čem snila? Kam šla?“⁷⁴

Dívka přivádí chlapce ze snového prostoru, kde láska není láskou, ale jen zdáním lásky, zpět domů, do prostoru nepatřícímu snu, ale skutečnosti – životu, a proto i smrti. A právě jen v takovém prostoru, vymezeném životem a smrtí, nabývá láska svého skutečného, transcendentálního významu. Teprve setkáním s mrtvým děvčátkem jako by chlapec pochopil, „co chtěl“, jako by se smrtí poznal i lásku a skutečnou krásu.

Závěrečné nenaplnění milostné touhy („Sedla si vedle něho a usnul v její dlani, jako květ za noci, a když oddychoval ze sna, schýlila k němu tvář, políbila ho vroucně, zhasla lampu, položila hlavu na jeho tvář a za chvíli také únavou usnula.“⁷⁵) zde na rozdíl od závěru v *Sedmikrásce* nevyznívá jako moralita. Milostný příběh byl naplněn beze zbytku.

⁷¹ Durych, Jaroslav: Píseň milostná. In *Tři troničky*. Nakl. Fr. Borový, Praha 1923, str. 80.

⁷² Tamtéž, str. 83.

⁷³ Tamtéž, str. 86.

⁷⁴ Tamtéž, str. 77.

⁷⁵ Tamtéž, str. 96.

4. 4. Píseň o růži

Pomineme-li prózu *Duše a hvězda*, kterou Durych napsal až v padesátých letech a jež knižně vyšla teprve po jeho smrti, je *Píseň o růži* nejrozsáhlejším dílem tzv. „dívčího cyklu“ a zároveň završením Durychovy kratší prózy z dvacátých let.

Kniha vyšla poprvé v roce 1934 v nakladatelství Melantrich a v témže roce získala ocenění prvním místem v románové soutěži Melantrichu. Dodnes se dočkala ještě šesti vydání.⁷⁶

Řada motivů dříve samostatně uplatněných v povídkách, se zde spojuje na ploše románu, který umožňuje zachytit více dějových linií, prohloubit psychologii postav a tím také více diverzifikovat Durychův elementární typ dívčí hrdinky.

Děj je ve srovnání s předchozími texty „dívčího cyklu“ mnohem členitější, sleduje provázané osudy tří ústředních hrdinek a také životy několika dalších postav vedlejších. Vyprávění je plné zvrátů a neomezuje se na jednu či dvě zápletky. Většího prostoru se dostává rovněž psychologii postav, ačkoli nadále zůstává motivace jejich jednání často zamlžena nebo zcela skryta. Psychologie a motivace jsou u Durycha vždy podřízeny přítomnosti vyšší vůle, jež je pro postavy a jejich osudy, stejně jako pro vývoj příběhu, určující. Hrdinky tak jednají podle plánu daného osudu a s vědomím jeho předurčenosti.

Hlavními postavami románu jsou tři mladé švadlenky: sestry Gabriela a Hanka a jejich sestřenice Jarmila.⁷⁷ Každá disponuje vlastní, vyhraněnou charakteristikou, každá reprezentuje nějaký typ ženství, nějakou podstatnou část ženství jako takového. Přestože jsou

⁷⁶ Tři vydání ze stejné sazby následovaly ještě v témže roce (1934). Dále 1935, 1941, 1969.

⁷⁷ Zajímavý je význam těchto jmen, jež do velké míry koresponduje s charakterem hrdinek. Jméno Gabriela je hebrejského původu a znamená „Bůh je silný“ – postava Gabriely v románu svou silou a mocí vyniká. Hana, také hebrejského původu, znamená milostiplná, líbezná. V japonštině znamená květinu a v arabském jazyce „blažená, šťastná“, což přesně odpovídá postavě Hanky. Jarmila je jméno českého původu a má význam „milující jaro, bujnost, prudkost“, přeneseně „slavící jaro“. (podle Knappová, Miloslava: *Jak se bude jmenovat*. Academia, Praha 1996)

charakterově postavy vůči sobě vymezené a jsou nositelkami odlišných vlastností, vyprávění, které volně střídá perspektivy všech dívek, mnohdy čtenáře mate a dočasně nechá váhat, která hrdinka je právě „na scéně“.

Je zde tedy opět uplatněn prvek mnohojedinosti, protože všechny hrdinky jsou svým způsobem esencí ženství v jeho různých podobách, tvoří svými příběhy a charaktery symbol ženy jediné.

Postavy Hanky a Jarmily z velké části odpovídají typu „nahé dívky“ tak, jak jsme jej poznali v jiných dílech.

Hanka je nejmladší, spíše dítě než dívka. V románu symbolizuje sladkou nevědomost, radosnou blaženost a lehkomyšlnost. Její postava není ještě prodchnuta bolestí, úzkostí z vlastního těla a krásy. Nejvíce se podobá děvčátkům zobrazeným v básních *Panenek*.

„(...) posléze se zadívala na Hanku, která si hověla se zvláštní rozkoší, shlavou lehce překlouňnou přes nízké opěradlo křesla, jako by její prsty držela v rukou tajemná radost; též její dětské prsy zdály se dotčeny rozkoší mocného nadšení, jímž zářil celý obličej, a dlouhé skloněné řasy nezakrývaly oheň, jakého dosud v jejích očích nezahlédla. Hanka byla celá proměněná, jako by vystoupila ze skutečnosti zdánlivé do nějaké skutečnosti vyšší.“⁷⁸

Paradoxně právě ona, dívka-dítě, se stane v příběhu matkou a symbolicky zemře při porodu dcery. Stejný motiv najdeme také v historickém románu *Masopust*, kde při porodu umírá postava Judity. Hanka i Judita z *Masopustu* navíc umírají dobrovolně, s vědomím, že žít tak bude jejich dítě (v obou případech se jedná opět o dívku). Pro Durycha je taková smrt je dokonalým završením symbolického smyslu

⁷⁸ Durych, Jaroslav: *Píseň o růži*. Melantrich, Praha 1934, str. 57.

existence „nahé dívky“: „Hanka byla velice krásná, krásnější než za živa; zemřela, rodíc dítě; její duše byla teď blažena.“⁷⁹

Jarmila je hrdinka komplikovanější, vedle o něco mladší Hanky působí bolestně, zjitřeně. Je to postava snová, podobná dívce ze *Sedmikrásky* a Lidušce ze *Tří dukátů*. Symbolizuje ženskou obětavost a mučednictví. Je zmatená svým dospíváním, sužována studem, a s posvátným strachem vzhlíží k nejstarší Gabriele.

Ta je postavou nejzajímavější, alespoň z perspektivy dusud sledované – z hlediska vývoje a proměnlivosti Durychových dívčích hrdinek. Gabriela se vyznačuje především silou a mocí, kterou nad oběma dívkami a také muži v jejich okolí má. Ovlivňuje, téměř určuje jejich osudy:

„Měl radost a zároveň byl překvapen, jak Gabriela vládla nad životem i smrtí. Její krásné a jemné ruce se asi nebály ohně a těma rukama chtěla utvářet i jeho osud.“⁸⁰

Gabriela je přísná, sebevědomá a hrdá. Ač je reálným věkem sotva dospělá, nemá nic z dětskosti Hančiny ani dívčí nejistoty a úzkosti Jarmiliny. Její postava má některé rysy připomínající *femme fatale*: „zdála se zlá, smutná a krásná“,⁸¹ její bytí je ze všech postav v románu nejvíc prostoupeno erotikou. Erotická motivika kolem Gabriely se pojí s motivikou smrti – symbolicky také umírá její první milenec, jeho smrt je předznamenána již v jejich prvním setkání:

„Tehdy se Gabriele zdálo, že k ní letí pták, který hledá místo, kde by zahynul. Ohlédla se ještě jednou. Nic se neostýchala, k ostychu nebylo místa ani času, duše vystoupily z těl a ocitly se v jiném poschodí života. Spatřila člověka, který již byl blízko u ní. Viděl ji, oba se viděli a oči jejich byly stejné. Sledoval ji, ale nikoliv jako ženu, nýbrž jako sen.

⁷⁹ Durych, Jaroslav: *Píseň o růži*. Melantrich, Praha 1934, str. 134.

⁸⁰ Tamtéž, str. 122.

⁸¹ Tamtéž, str. 50.

Zastavila se s jistotou, s jakou se člověk odhodlává ve snu, hleděla na něho, ztrativši svět z mysli, a poznávala ho, jako se poznávají duše za hrobem, ač se nikdy neviděli, nikdy o sobě neslyšeli a jako lidé se neznali. (...) Něco mu poroučelo poslechnouti a neměl již sil odporovati. Podobal se hořícím ptáku, jemuž osud nastražil nějakou past. Ale i kdyby v té pasti číhala smrt, byl by zmaten tak, že byl nucen na tu past aspoň usednout, zvláště dyž ucítil její pohled až na dně svého srdce. A tak, nepoznávše se nikdy, nevědouce o této chvíli ani o této příležitosti, ocitli se u sebe prostřed nějaké nesmírné pouště, kde nebylo třeba se představovati a dbáti zvyklostí, které pozbyly významu, neboť byli teď sami dva na celém světě.“⁸²

V Durychových knihách se všichni budoucí milenci spolu setkávají s vědomím předurčenosti a osudovosti jejich vztahu a často se také v blízkosti jejich setkání objevuje motiv smrti. Vzpomeňme například na *Sedmikrásku*, kde chlapec poprvé spatří děvčátko, když pláče na hrobě matky. Nebo setkání v *Písni milostné*, kterému předchází smrt dítěte. V novele *Boží duha* se setkávají ústřední hrdinové v mrtvém, poválečném česko-německém pohraničí a pohřbívají spolu mrtvé tělo, jež za války nestihlo být uloženo do hrobu.

U Durycha je blízkost lásky, respektive erotiky a smrti zásadním motivem. Nahlíženo perspektivou našeho tématu a interpretace motivu „nahé dívky“ je tělesná integrita narušována transcendentálním potenciálem smrti a smyslné lásky. Tělesná láska je také smrtí dívky-panny, ale zrozením ženy-matky.

Jarmila je průnikem Hanky a Gabriely, je přechodem mezi nimi, a proto je plná protichůdných emocí a postojů. Hanka si své ženství, svou tajemnou dívčí moc, ještě neuvědomuje. Gabriela si je jí vědoma plně a také ji využívá a zneužívá. Jarmila v sobě takovou moc cítí a děsí se jí, bojuje s ní a podléhá jí.

⁸² Durych, Jaroslav: *Píseň o růži*. Melantrich, Praha 1934, str. 64.

4. 4. 1. „Nahé“ šaty

Konstantní součástí Durychových erotických obrazů je motiv dívčích šatů, podílející se na „zčištění“ a cudnosti jeho erotiky.

Tereticky se mu věnuje i v eseji Tajemství dívčí krásy:

„Dívčí šat jest bezpečnostním opatřením proti optické závratí; jest potřebnou pomůckou pro zkoumání dívčí krásy, jest filtrem; ovšem tento filtr nejen tlumí, ale i zjemňuje, čímž působí různé komplikace kouzla viditelného i neviditelného. Šat se stává integrální součástí dívčího těla; i v úplné nahosti vidíme jen úkryt nahosti. Jen u dívek jsou nahost a šat tak důvěrně a vzájemně spolu sloučeny.“⁸³

A o několik odstavců dále píše: „Na dívčí kráse všechno jest nahé, i šaty jsou nahé.“

Znamená to, že šaty a tělo jsou v Durychově erotické poetice neoddělené, jsou spojeny v jediný prožitek intimity. Afinity textilie a povrchu těla, intimní styk těchto dvou látek, způsobuje jejich prolnutí. Materie tkaniva se dotekem s materií jemné tkáně oživuje a sdílí její tajemnost. Šaty se stávají empatickou druhou kůží, inherentním povrchem dívčího těla, chránícím jeho celistvost.

V Durychových dílech není tedy dívčí tělo nikdy zobrazeno naprosto nahé, ačkoli nahotu, která „jest výsostným znakem dívčím“,⁸⁴ vyzařuje. Pokaždé, když se pohled dotkne nahé kůže, dotkne se zároveň látky šatů, jež jsou vždy součástí obrazu – i koupající se nahou dívku v jedné básni *Panenek* zastihneme až na břehu s košilí v rukou.

Při smyslném zobrazení těla se Durych soustředí stejnou měrou na části odhalené, jako na zahalení samo. Pozornost se tak upíná k velmi zevrubnému popisu šatů: „Bylo už teplo, už nenosila šedý pletený kabátek, ale polodětské šaty světle žluté se síťovou zástěrkou a trepky

⁸³ Durych, Jaroslav: *Gotická růže*. Aventinum, Praha 1923, str. 24.

⁸⁴ Durych, Jaroslav: Tajemství dívčí krásy. In. *Gotická růže*. Štorch-Marien, Aventinum, Praha 1923, str. 28.

bez podpadků, které samy běhaly a nechávaly vidět skoro celé její nožky v černých punčoškách.“⁸⁵ Popis oblečení často zachází až do subtilních detailů, sugerujících pohled z intimní blízkosti: „Ale tu se zdvihla jako střela a oběma rukama zakryla maličký výstřih své halenky. Poznala, že jí bylo vidět, když byla skloněna, její prsy za kroužkovaným okrajem košile.“⁸⁶

Šaty také mnohdy zastupují celou tělesnost, jako by udržovaly dívčí identitu a samy se stávaly tělem: „Zdalo se, že se schoulí ve své sukni a kabátku k zemi jako zmoklý keř s těžkými věvemi, že se vznese z této modré krásy vzhůru v bílé chudobné košilce a že mu uletí jako bělostná záře do tmy, a jemu zbudou tady ve tmě v blátě jen její šaty a střevíčky.“⁸⁷

Uvedli jsme ukázky z novely *Sedmikráska*, ale motiv šatů najdeme ve všech Durychových dílech, kterými jsme se dosud zabývali. Pokud se mu věnujeme až nyní, je to proto, že v románu *Píseň o růži* je motiv šatů ze všech zkoumaných textů nejzřetelnější, protože je tematizován v povolání dívčích hrdinek, které jsou švadlenkami.

Šaty mají v Durychových textech obecně několik funkcí: kromě identifikace věku („dětská sukýnka“) a sociálního postavení hrdinek („chudé, spravované šaty“), je to především funkce udržování tělesné integrity.

Šat totiž může integritu těla na jedné straně udržovat a chránit, na druhé straně ale také narušovat. Jednoduché, neokázané ošacení Durychových dívčích postav (dětské šaty, košilky, zástěrky) integritu těla zachovává a zpevňuje – podobně jako roucho. Členité a zdobené šaty, zdůrazňující jednotlivé části ženského těla, integritu naopak rozbíjejí – vzpomeňme například na ošacení ženských postav v dílech dekadentní literatury.

⁸⁵ Durych, Jaroslav: *Sedmikráska*. Ladislav Kuncíř, Praha 1932, str. 137.

⁸⁶ Tamtéž, str. 122.

⁸⁷ Tamtéž, str. 130.

Většinou je motiv šatů uplatněn v součinnosti všech funkcí: V *Sedmikrásce* je jednak převlekem (dívka se převléká za jiné dívky, do jiných podob) a také základem identifikace – chlapec domněle různé dívky podle šatů od sebe odlišuje a pojmenovává si je podle jejich barev (např. modré děvčátko). V románu *Na horách* se Krista převléká z dívčích a chudých šatů do šatů identifikujících ji s novým prostředím vyšších vrstev, ale místo okázalých šatů si vybírá jednoduché, jež pouze zvýrazňují její siluetu, zachovávají tedy tvar těla a chrání tak jeho integritu.

Na hrdinky *Písně o růži*, jež jsou švadlenkami, tedy původkyněmi šatů, tak můžeme pohlížet jako na „strážkyně“ tělesné integrity:

Protože šaty sdílejí tajemství dívčího těla a dívčí krásy, stává se jejich šití alchymií, tajemným rituálem přeměňujícím beztvorou a mrtvou látku v živý výraz dívčí bytosti:

„Jarmila se podrobovala zkoušce s plachým půvabem a trpělivostí, a když na ní Gabriela urovnala zkoušené šaty, podobala se nové bytosti, novému jaru. Gabriela pak na ni hleděla, jako by nejen tyto šaty sestavila ze střižené látky, ale jako by je tkala svými myšlenkami, svými očima, jako by do nich nabírala Jarmilino mládí a krásu a ještě do nich přivolávala neznámou osobu, které je šila.“⁸⁸

„Empatičnost“ šatů, jejich schopnost stát se organickou součástí těla, také způsobuje, že „prázdné“, neoblečené šaty již předvídají svůj budoucí obsah – dívčí tělo – a ztotožňují se s ním:

„Gabriela stehovala šaty, téměř již hotové, podle oprav při poslední zkoušce; zdály se v jejích rukou živé, jako by držela na klíně v rukou dívčí tělo, a látka zářila mladostí a nahostí, kterou měla přikrývatí a chrániti.“⁸⁹

⁸⁸ Durych, Jaroslav: *Píseň o růži*. Melantrich, Praha 1934, str. 54.

⁸⁹ Tamtéž, str. 53.

Motiv šatů prostupující erotický námět v Durychově díle považujeme za součást Durychova zobrazování smyslnosti dívčího těla sice cele a bezprostředně, ale skrze clonu nějakého tlumení, tišení, zčištění. Šaty jsou filtr, jež umožňuje Durychovi na dívčí nahotu a krásu pohlédnout – jako se skrze krásu ženy dívá na krásu Boží. Šaty nahotu těla nezakrývají, spíše ji v sobě skrývají, uchovávají – tak jako krása ženy nezakrývá krásu Boha, ale naopak ji zpřístupňuje lidskému zraku.

5. ZÁVĚR

V diplomové práci jsme se chtěli zabývat vztahem náboženství a sexuality, dvou fenoménů, odvěkých sil se zásadním vlivem na život člověka i celé společnosti.

Rozhodli jsme se sledovat toto tematické propojení a konfrontaci na díle Jaroslava Durycha, který byl prvním českým katolickým autorem, jež otevřeně o sexualitě a erotice psal a jehož jinak velmi tradicionalistická umělecká díla byla z tohoto důvodu katolickou veřejností, ale nejen jí, kritizována. Některá z nich se dokonce v pozdějších vydáních (50. léta) nevyhnula cenzurním zásahům a škrtům.

Zajímalo nás napětí vznikající mezi Durychovou zjevnou smyslností a fascinací ženskou tělesnou krásou a aspirací na vyšší duchovní princip, danou jeho bytostným katolictvím. Napětí vzniklé konfrontací aspektu ducha a těla, věčnosti a časnosti, smyslového a spirituálního, napětí, jež vyústilo v teoretické rovině ve zformulování nábožensko-uměleckých názorů na téma dívčí krásy a v rovině umělecké ve vytvoření a zobrazení ženské hrdinky jako konkrétního typu, opakujícího se v množství jeho knih různého zaměření a žánru.

Z Durychova rozsáhlého a žánrově rozmanitého díla jsme zvolili texty spadající svým vznikem přibližně do dvacátých, resp. první poloviny třicátých let 20. století.

Určující pro takové časové vymezení nám byla doba vzniku Durychových esejistických textů, v nichž je téma sexuality a erotiky traktováno v rámci komplexního estetického konceptu.

Existence takového konceptu nás vedla k tomu, abychom dále zkoumali a sledovali, zda a jakým způsobem je naplněn a ztvárněn v Durychově poetickém díle.

Rozhodli jsme se tedy zabývat primárně díly, která spadají do takto vymezeného období a jež vytvářejí v linii Durychovy tvorby umělecké svým tématem paralelu k textům teoretickým.

Vyšli jsme z Durychových esejistických textů, v nichž jsme sledovali, jak jsou témata, jež nás v práci zajímají, pojednána, v jakých souvislostech jsou ukotvena a s jakými motivy se v teoretické rovině vážou. Dále jsme zkoumali, jaká interpretační východiska pro Durychovu uměleckou tvorbu lze v teoretických textech najít.

Jako základní prameny nám v této metodě posloužily především stati z esejistické knihy *Gotická růže* (1923), a to v první řadě esej Tajemství dívčí krásy, v níž jsme našli usouvztažnění konkrétního principu dívčí krásy a Durychova originálního estetického konceptu, ve kterém se koncentrují jeho náboženské a umělecké názory, tvořící nedělitelnou jednotu myšlenkovou i prožitkovou.

V centru takového konceptu stojí princip „krásy chudé a zbožné dívky“ (Putna).⁹⁰ V umělecké realizaci konceptu, tedy ve vybraném Durychově literárním díle básnickém a prozaickém, pak stojí ve významnovém centru dění konkretizace tohoto principu – dívčí hrdinka, slučující v sobě motiv krásy tělesné a ctnosti duchovní, navíc zasazená do prostředí chudoby. Vzniká tak typ, který jsme v této práci pojmenovali typem „nahé dívky“, protože v aspektu nahosti vidíme svod významových konotací jak fyzické krásy, tak chudoby (chudé tělo je nahé tělo) i zbožnosti (symbolická nahota před Bohem).

V naší práci jsme typ „nahé dívky“ a s ním spojenou erotickou motiviku analyzovali ve vybraných Durychových textech (jejichž výběr jsme výše vysvětlili). V nich jsme si všímali, jak se tento typ dívčí hrdinky proměňuje v závislosti na žánru díla, s jakými tématy se erotická motivika pojí a jakými dalšími motivy je doprovázena.

⁹⁰ Putna, M. C.: *Jaroslav Durych*. Torst, Praha 2003, str. 48.

Z nalezených souvislostí vyplynula motivická síť sledovaného tématu, která také koresponduje s Durychovým systémem hodnot, hierarchizovaným jeho náboženským smýšlením a srozumitelným z jeho textů esejistických.

Východiskem všech klíčových motivů je u Durycha prostor ráje (počátkem a zdrojem všeho je Bůh). Z něho vystupuje symbol Durychovy erotiky – Bohem stvořená žena-panna, první „nahá dívka“, předobraz všech jeho mnohojediných dívčích hrdinek.

Skrze tělo „nahé dívky“ se propojuje téma náboženské a erotické, tvořící pak společně s aspektem chudoby jakousi zduchovnělou erotiku, ať už se jedná o mystické prožívání tělesnosti (*Eva*), spiritualizaci prostoty nahého těla (*Panenky*), symbolický smysl milostného toužení (*Sedmikráska*) či transcendentální souvislost erotiky s motivem smrti (povídka *Píseň milostná*).

S duchovní podstatou erotiky souvisí i motiv nahoty, resp. nahosti. Nejde pouze o odhalené, nezakryté tělo, ale o nahost symbolickou (nahost duše) a nahotu původní – rajskou, nahotu jednoty ducha a těla.

Tělo je u Durycha projevem ducha, tak jako je forma projevem obsahu. Fyzický půvab tak implikuje i krásu nitra, milostná touha je touhou po kráse, a také po dobru – touhou po Bohu.

Erós v Durychových dílech tedy z náboženského plánu vychází a zpět k němu zase směřuje: Bůh stvořil ráj – prostor absolutní jednoty, z něho vyšla Eva – předobraz, pramatka Durychova erotického symbolu „nahé dívky“, v jejíž kráse je skryto mystérium ztraceného ráje, Boží stopa. Hledáním a odhalováním krásy „nahé dívky“ lze ráj nahlédnout, rozvzpomenout si na něj a přiblížit se tak Bohu. Erós je u Durycha sjednocující silou – sjednocuje rozdělené: muže a ženu, ducha a tělo, Boha a člověka.

Snažili jsme se tedy v práci postihnout, jakým způsobem se katolický autor Jaroslav Durych vyrovnává ve svém teoretickém i uměleckém díle s tématem sexuality. Ukázali jsme, že erotická motivika, hojně se vyskytující v jeho textech, je spjata s tématem náboženské víry, že je jím vysvětlena a osmyslněna. Erós tak získává spirituální význam a erotické motivy se zduchovňují. Např. nahota odkazuje k nahotě rajske, krása těla k dokonalosti Boha-tvůrce, milostná touha k Boží kontemplaci, milostný akt k „poznání“ a vykoupení.

Erotické a náboženské téma se protíná v symbolu ženy-panny. Oběma tématy navíc prostupuje motiv chudoby a prostoty, o nějž je symbol ženy-panny obohacen, a výslednicí takového prostupování témat a motivů erotiky, náboženství a chudoby je u Durycha typizovaná literární hrdinka – „nahá dívka“.

Sledovali jsme její podoby v Durychových dílech z dvacátých a první poloviny třicátých let 20. století.

Zkoumání by bylo možné rozšířit na texty pozdější, například historické romány *Bloudění* a *Masopust*, jež jsou erotickou motivikou také prostoupeny. Podrobnější analýzu by též zasloužil romány *Na horách* a především novela *Boží duha*, v jejíž ženské hrdince spatřujeme transformovaný a zkomplikovaný typ „nahé dívky“, spiritualizovaný nikoli nevinností a prostotou, ale naopak zčištěný skutečným očištěm-světlem, na jehož konci není již typ či symbol, ale zkonkrétněná a plná ženská postava, bolestně prožívající svou existenci.

Jak jsme předznamenalí v úvodu, považujeme naši práci za pouhé východisko, deskripci jedné umělecké etapy a jednoho ženského typu v rozsáhlém, rozmanitém, ale vnitřně pevně provázaném díle, východisko, z něhož by snad mohly vést cesty k uchopení ženské hrdinky ve tvorbě Jaroslava Durycha komplexněji a plněji.

6. LITERATURA

Citované práce Jaroslava Durycha:

DURYCH, Jaroslav: *Boží duha*. Academia, Praha 2000.

DURYCH, Jaroslav: *Eva*. Marta Florianová. Stará Říše na Moravě 1929.

DURYCH, Jaroslav: *Duše a hvězda*. Vyšehrad, Praha 1969.

DURYCH, Jaroslav: *Gotická růže*. Štorch-Marien, Aventinum, Praha 1923.

DURYCH, Jaroslav: *Masopust*. Severočeské nakladatelství, Liberec 1969.

DURYCH, Jaroslav: *Na horách*. Melantrich, Praha 1935.

DURYCH, Jaroslav: *Panenky*. Bohuslav Durych, Přerov 1928.

DURYCH, Jaroslav: *Píseň milostná*. Aventinum, Praha 1928.

DURYCH, Jaroslav: *Píseň o růži*. Melantrich, Praha 1934.

DURYCH, Jaroslav: *Sedmikráska*. Ladislav Kuncíř, Praha 1932.

DURYCH, Jaroslav: *Tři troníčky*. František Borový, Praha 1923.

DURYCH, Jaroslav: *Tři dukáty*. Dobré dílo, Stará Říše (Stanislava Jílovská), Praha 1919.

DURYCH, Jaroslav: *Tři dukáty*. Lidová demokracie, Praha 1957.

Ostatní použitá literatura:

BALABÁN, Milan: *Jímavé portréty biblických žen*. Kalich, Praha 2009.

Bloudění časem a prostorem – Jaroslav Durych známý i neznámý. Gaudeamus, Hradec Králové 1997.

DURYCH, Václav: *Vzpomínky na mého otce – Životopis Jaroslava Durycha*. Votobia, Olomouc 2001.

ed. FIALOVÁ, Zuzana. *Jaroslav Durych – publicista*. Academia, Praha 2001.

HODROVÁ, Daniela a kolektiv: *...na okraji chaosu...:poetika literárního díla 20. století*. Torst, Praha 2001.

GRÜN, Anselm; RIEDL, Gerhard: *Mystika a erós*. Křesťanská akademie, Praha 1996.

CHADIMA, Martin: *Dějiny erotiky a sexuality v náboženství*. Gaudeamus, Praha 2009.

KNAPPOVÁ, Miloslava: *Jak se bude jmenovat*. Academia, Praha 1986.

KOMÁREK, Karel: *Básnický jazyk Jaroslava Durycha*. Nakladatelství H&H Vyšehradská, Praha 2009.

MED, Jaroslav: *Spisovatelé ve stínu. Studie o české literatuře*, Zvon, Praha 1995.

MED, Jaroslav: *Poutník k Absolutnu*. In. *Jaroslav Durych – Eseje o umění*. Host, Brno 2001.

JUSTL, Vladimír: Zapomenutý básník (doslov ve výboru *Osamělé květy*). Mladá fronta, Praha 1993.

Jaroslav Durych – Život, ohlasy, soupis díla a literatury o něm. Atlantis, Brno 2000.

ÓRIGENES. *O Písni písní – výbor, studie, komentář* (ed. M. C. Putna). Herrmann a synové, Praha 2000.

PUTNA, M. C.: *Jaroslav Durych*. Torst, Praha 2003.

WIENDL, Jan: Báseň a program. K otázce tvorby nového řádu a k velkému neporozumění v české poezii dvacátých let 20. století. In. *Vizionáři a vyznavači*. Dauphin, Praha – Podlesí 2007, str. 107-144.